

MEDIEVALES

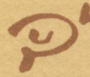
langue textes histoire

N° 29 – AUTOMNE 1995

L'ÉTOFFE ET LE VÊTEMENT



Revue publiée avec le concours
du Centre National du Livre et du C.N.R.S.



MÉDIÉVALES
Langue Textes Histoire

Revue semestrielle
publiée par les Presses Universitaires de Vincennes-Paris VIII
avec le concours du Centre National du Livre
et du Centre de la Recherche Scientifique

fondée par François-J. Beaussart, Bernard Cerquiglini, Orlando de Rudder, François Jacquesson, Claude Jean, Odile Redon

Couverture : dessin de Michel Pastoureau

MÉDIÉVALES 29 AUTOMNE 1995

L'ÉTOFFE ET LE VÊTEMENT

CONSIGNES AUX AUTEURS

A — Articles

Les textes seront remis dactylographiés ou imprimés en double interligne, en feuillets de 1 800 signes (30 lignes à 60 signes) sur format 21 × 29,7 cm. Le texte et les notes seront présentés séparément, les notes numérotées en continu à la suite de l'article. Les articles (notes comprises) ne dépasseront pas 45 000 signes (y compris les blancs), sauf consignes spécifiques du responsable du numéro. Les disquettes seront fournies dans un second temps.

Normes de présentation

Les mots et les citations en latin seront présentées en italiques ou soulignés. Les citations (hors le latin) figureront entre guillemets. Les illustrations seront présentées à part, en cliché positif noir et blanc, numérotées et avec une légende dactylographiée. Le nombre des illustrations par article ne dépassera pas 5. Les dessins au trait sont les bienvenus.

Notes

Dans les notes et les références bibliographiques, on respectera les normes suivantes : initiale du prénom de l'auteur en capitales, suivi du nom de l'auteur en petites capitales (sauf l'initiale en capitale) ; titre d'ouvrage en italiques ; tome ou volume ; lieu et date d'édition ; pages.

Pour les articles de revue : titre de l'article entre guillemets, directement suivi, après une virgule (sans dans ni *in*), du titre de la revue en italiques ou souligné ; tome ou volume ; année ; pages.

Pour les articles inclus dans des ouvrages collectifs (actes de colloques, mélanges...), même présentation mais le titre de l'article est suivi du mot dans, puis du nom de l'éditeur scientifique (en petites capitales) suivi de éd. ou dir., et du titre de l'ouvrage (en italiques).

Pour les éditions des textes médiévaux, le prénom et le nom de l'auteur seront en petites capitales (sauf initiales, en capitales) ; le titre du texte (en italiques) sera suivi du prénom et du nom de l'éditeur scientifique (en petites capitales) suivi de éd. ou dir.

B — Notes de lecture

On indiquera dans l'ordre : l'auteur, le titre en italiques (y compris l'intégralité des sous-titres), le lieu d'édition, la maison d'édition, la date de publication, le nombre de pages, le nombre de planches et la nature des index.

SOMMAIRE **N° 29 AUTOMNE 1995**

L'ÉTOFFE ET LE VÊTEMENT

ESSAIS ET RECHERCHES

Médiévales 29, automne 1995, pp. 5-7

Michel PASTOUREAU

PRATIQUES ET SYMBOLIQUES VESTIMENTAIRES

Dans beaucoup de sociétés, l'univers du tissu est celui qui mêle le plus étroitement les problèmes techniques et matériels aux problèmes idéologiques et symboliques. C'est pourquoi l'étoffe et le vêtement constituent toujours pour l'historien et pour l'anthropologue des lieux de recherche pluridisciplinaire. Cela est particulièrement vrai des sociétés chrétiennes du Moyen Âge occidental : elles ne connaissent pour véritable « industrie » que celle du drap et elles articulent autour des signes et des pratiques vestimentaires la plupart de leurs taxinomies sociales. La présente livraison de *Médiévales* souhaiterait donner un aperçu de la diversité de ces problèmes, même si, en raison de quelques défections, l'accent a finalement plus été mis sur l'imaginaire et les systèmes de représentation que sur les contraintes techniques ou les données archéologiques. Séparer trop nettement ces différents terrains d'investigation aurait du reste été anachronique et malvenu : l'imaginaire fait toujours partie de la réalité.

Dans le vêtement médiéval, en effet, tout est signifiant : les tissus (matière, texture, provenance, décor), les pièces et les formes, les couleurs (qualité des colorants, solidité, luminosité, tons et nuances), le travail de coupe et d'assemblage, les dimensions, les accessoires et, bien sûr, la façon de porter le vêtement. Il s'agit d'exprimer par des signes conventionnels, toujours fortement codés, un certain nombre de valeurs et d'en assurer les contrôles correspondants. Chacun doit porter le vêtement de son état et de son rang. Se vêtir plus richement ou plus pauvrement qu'il n'est d'usage dans la classe ou dans le milieu auquel on appartient est un péché d'orgueil ou une marque de déchéance ; c'est en outre une transgression de l'ordre social et donc une cause de scandale. Partout la fonction taxinomique du vêtement prime sa fonction utilitaire. Bien avant d'aider à se protéger contre les effets du climat (on s'habille à peu près de la même façon tout au long de l'année et d'un bout à l'autre de la Chrétienté occidentale) ou à s'adapter à telle ou telle activité matérielle, le vêtement dit qui l'on est, en soulignant l'appartenance à un groupe (familial, poli-

tique, domestique, professionnel, militaire, religieux, ethnique, culturel) et en signalant souvent la position, le rang ou la dignité au sein de ce groupe. Le vêtement médiéval est une réalité institutionnelle et normative et non pas une réalité individuelle, qu'elle soit affective, esthétique, ludique, psychologique ou phénoménologique. On ne porte pas les vêtements que l'on aime, on porte ceux que l'on doit porter.

Par là même, les morales vestimentaires sont nombreuses et contraignantes. Elles ont longtemps été le fait des théologiens et des hommes d'Église (l'habit monastique en est l'exemple le plus ancien), avant d'être reprises et renouvelées par les autorités laïques à partir des XIIe-XIIIe siècles. À la fin du Moyen Âge, les lois somptuaires et les décrets vestimentaires prolifèrent partout, spécialement dans les villes. Ces lois, qui sous des formes diverses perdureront parfois jusqu'au XVIIIe siècle (ainsi à Venise, à Zurich ou à Nuremberg), ont une triple fonction. Tout d'abord économique : limiter dans toutes les classes et catégories sociales les dépenses concernant le vêtement et ses accessoires (ainsi que d'autres objets, notamment la vaisselle) car ce sont des investissements improductifs. Ensuite une fonction morale : maintenir une tradition chrétienne de décence et de tempérance ; en ce sens, ces lois et décrets se rattachent au grand courant moralisateur qui traverse tout le Moyen Âge finissant et dont la Réforme protestante se fera l'héritière. Enfin, et surtout, une fonction idéologique : instaurer par le vêtement un ordre social fait de classifications, de hiérarchies, de barrières et de ségrégations.

Il est dommage que pendant si longtemps les historiens de la société médiévale se soient peu intéressés au vêtement et aux pratiques vestimentaires. Ils ont abandonné ces domaines à la « petite histoire » et aux travaux d'amateurs, ou bien se sont contentés d'une étude archéologique des formes du costume, étude envisagée successivement sous un angle romantique, esthétique et positiviste. Or ce n'est évidemment pas cela qui est en jeu dans le fait vestimentaire ; le vêtement n'a rien d'anecdotique ni de romantique, encore moins d'esthétique : c'est un véritable système social. Heureusement, depuis une ou deux générations, sous l'influence de l'anthropologie, de la sociologie et de la sémiologie (pensons ici à l'ouvrage pionnier de Roland Barthes, *Le système de la mode*, publié en 1967), quelques historiens du Moyen Âge et de l'Époque moderne ont entrepris des enquêtes nouvelles, considérant le vêtement comme un objet d'histoire à part entière et les pratiques vestimentaires comme un terrain pleinement transdisciplinaire et transdocumentaire. Plusieurs travaux individuels ou collectifs ont déjà vu le jour. Souhaitons que les pistes ainsi ouvertes soient fructueusement suivies par les recherches en cours ou à venir. L'écart reste en effet immense entre la richesse du sujet et les trop rares études dont nous disposons.

Ce qui est vrai du vêtement dans la société véritable l'est encore plus dans la société iconographique. Ici, plus que partout ailleurs, le costume est support de signes et instrument de classification. Dans les images, en effet, les attributs et les codes sont toujours plus accentués, plus systé-

matiques, plus redondants que dans la réalité. Plus que jamais il faut savoir à qui l'on a affaire et ne pas confondre un apôtre avec un simple prophète, un saint avec son bourreau, un roi avec son vassal, un maître avec son apprenti ou bien un évêque avec un abbé et encore moins un prélat avec un simple clerc. Mais ici deux axes s'entrecroisent qui obligent l'image à faire preuve de souplesse et de subtilité dans ses codes et dans ses procédés : un axe social et un axe moral. Il faut non seulement distinguer les personnages bien nés de ceux qui se situent plus bas dans l'échelle sociale, mais il faut aussi mettre en valeur ceux qui, du point de vue éthique, sont pris en bonne part et ceux qui, à un titre ou à un autre, sont dévalorisés ou dévalorisants. Il y a des nobles et des vilains et il y a des bons et des méchants. Or ces deux axes ne se recouvrent pas nécessairement, loin s'en faut : il existe de mauvais rois ou de mauvais princes, comme il existe des artisans vertueux et des domestiques exemplaires ; il existe des empereurs païens cruels et sanguinaires et des serfs misérables et généreux ; il existe des chevaliers félons et des roturiers remplis de courage ou de noblesse. L'image doit dire tout cela et le dire avec nuance. Comme elle doit aussi souligner l'appartenance de tel personnage à tel ou tel groupe, les intentions qui l'animent dans telle ou telle scène, les relations qu'il entretient avec les autres personnages de l'image, voire avec ceux qui prennent place dans l'image précédente ou dans l'image suivante. Pour ce faire, le vêtement — avec ses formes, ses couleurs, son décor, ses insignes et ses accessoires — est toujours un attribut privilégié. Il obéit à des codes dont certains sont récurrents à travers différentes catégories d'images et de documents, dans une chronologie et une géographie larges, et d'autres plus spécifiques à tel ou tel document, telle ou telle œuvre d'art, tel ou tel artiste ou atelier. Dans l'image, le vêtement est toujours porteur de significations fortes.

C'est pourquoi, ici aussi, il est dommage que les travaux soient si peu nombreux. Non seulement nous manquons, pour l'ensemble de l'Europe occidentale, de répertoires et d'instruments généraux qui nous aideraient à reconnaître, à classer et à interpréter différents types de vêtements, mais nous manquons aussi de monographies et d'études de détail. Bon nombre d'historiens de l'art ne soupçonnent pas la richesse d'informations qu'ils pourraient retirer de l'analyse des vêtements mis en scène dans une œuvre d'art ou dans un ensemble d'images. D'autres n'accordent à l'iconographie qu'un rôle accessoire et préfèrent, encore et toujours, se consacrer à des taches jugées plus nobles : l'étude du style (qu'est-ce que le *style* ?) et la biographie des artistes (transformée souvent en hagiographie). Ils ont tort. Pour les époques anciennes, l'iconographie est toujours la branche la plus fructueuse de l'histoire de l'art, parce que c'est celle qui fait pleinement de cette discipline difficile et souvent maltraitée, une authentique science historique.

École pratique des hautes études, IVe section
45-47, rue des Écoles
F-75005 Paris

Médiévales 29, automne 1995, pp. 9-22

Bruno ROY

QUAND LES PATHELIN ACHÈTENT DU DRAP

Soit un avocat crève-la-faim qui se vante d'acheter du tissu à un drapier naïf, sans bourse délier[1]. Soit aussi, selon une hypothèse qui veut rendre compte des origines de la *Farce de Maître Pathelin*[2], un contexte équivoque où acheteur et vendeur sont impliqués dans une relation à deux niveaux. Le rôle de chacun se double en effet d'une référence à un personnage de la cour d'Anjou au milieu du XVe siècle. Derrière l'avocat de l'intrigue se cache un avocat « historique », et derrière le drapier, un franciscain non moins réel. L'avocat et son double sont tous deux au chômage, mais pour des raisons inverses : le premier parce que paresseux et tricheur (c'est ce que lui reproche sa femme) ; son vis-à-vis réel serait un haut fonctionnaire ayant renoncé à son ancienne clientèle juridique pour se consacrer à ses fonctions administratives[3]. En face de cet avocat équivoque, le drapier, qui porte le nom de Guillaume Josseaume, nous renvoie à un homonyme qui vivait à cette époque près d'Angers. C'était un franciscain célèbre, à qui le roi René avait confié la direction du nouveau couvent de La Baumette[4].

Lors de la création du *Pathelin* cette équivocité se rehaussait d'un troisième cran, au moins quant au personnage de l'avocat. J'ai suggéré que Triboulet, le fou du roi René d'Anjou, avait tenu ce rôle[5]. Comme son métier faisait de lui un personnage en perpétuelle représentation, sa présence sur scène apportait une plus-value théâtrale. Résumons : en toute hypothèse, « Maître Pierre » assume aux yeux des spectateurs une triple identité : 1) l'avocat de l'intrigue, 2) le haut

1. Cf. J. DUFOURNET, *La Farce de Maître Pierre Pathelin* (éd. et tr.), Paris, 1986.
2. J'ai exposé cette hypothèse dans deux articles : B. ROY, « Triboulet, Josseaume et Pathelin à la cour de René d'Anjou », *Le Moyen français*, n° 7, 1980, pp. 7-55 [ci-dessous abrégé : *LMF*] ; B. ROY, « La *Farce de maistre Pathelin* et sa création à la cour de René d'Anjou », *Revue d'histoire du théâtre*, t. 43, 1990, pp. 43-52 [ci-dessous abrégé : *RHT*].
3. Ce personnage pourrait être Me Pierre Guiot, le lieutenant du roi pour la ville d'Angers. Cf. *RHT*, cité *supra*, pp. 50-51.
4. *LMF*, pp. 27-36 ; *RHT*, p. 45.
5. *LMF*, pp. 24-26 ; *RHT*, pp. 44-45.

fonctionnaire du roi René, 3) le fou Triboulet, comédien perpétuel. Voilà pour le côté Pathelin ; côté Josseaume, l'identité est double : 1) le drapier, 2) son homonyme le franciscain[6].

Est-ce trop demander au texte de *Pathelin* que de le lire à ces deux niveaux ? Je ne le crois pas. Cette farce a déjà subi victorieusement plusieurs tests d'ambiguïté[7], et rien n'empêche qu'elle en subisse d'autres. La scène du marchandage du drap, ce haut-lieu du théâtre comique médiéval, mérite d'être confrontée avec des documents historiques provenant d'Anjou. Dans l'hypothèse où le *Pathelin* aurait été créé à Angers, une telle confrontation a valeur de contre-expertise. Deux contributions importantes sont à notre disposition : la thèse de Françoise Piponnier, qui étudie le rôle social des vêtements à la cour de René d'Anjou[8], et la monographie de Michel Le Mené sur le drapier Jacquet du Boyle, qui tenait boutique à Angers durant les années 1440[9].

1. La pièce s'ouvre sur une querelle de ménage. Excédée par la pauvreté dans laquelle la maintient son mari, Guillemette se plaint de l'état lamentable de ses vêtements (v. 30-31) : « Nos habits sont plus minces que de l'étamine ! » L'étamine, tissu léger[10] et de mauvaise qualité, servait, à la cour d'Anjou, à découper les patrons[11]. Guillemette ne pouvait trouver meilleur exemple pour illustrer sa piètre condition.

Elle se met ensuite à accabler son mari et lui reproche sa réputation de fourberie, qui explique selon elle la désertion de la clientèle.

6. *LMF,* pp. 30-31 (« Chronologie de Guillaume Josseaume »).

7. Cf. J. DUFOURNET et M. ROUSSE, *Sur la « Farce de Maître Pierre Pathelin »*, Paris, 1986, pp. 35-58 (« La recherche de l'ambiguïté »).

8. F. PIPONNIER, *Costume et vie sociale. La cour d'Anjou XIVe-XVe siècles*, Paris-La Haye, Mouton, 1970 [ci-dessous abrégé : PIP.] ; voir aussi du même auteur, « À propos de textiles anciens, principalement médiévaux », *Annales ESC*, t. 22, 1967, pp. 864-880.

9. M. LE MENÉ, « La comptabilité de Jacquet du Boyle, marchand d'Angers (1441-1449) », dans *Enquêtes et documents*, Nantes, Univ. de Nantes, 1971, pp. 11-51. Pour le contexte général, voir ID., *Les campagnes angevines à la fin du Moyen Âge*, Nantes, 1982, pp. 406-419. Pour les identifications des tissus, des vêtements et des fourrures, nous utilisons : V. GAY, *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, t. 1, 1887, t. 2 revu et édité par H. STEIN, 1928 [ci-dessous abrégé : GAY] ; L. DOUËT-D'ARCQ, *Comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, 1851, pp. 345-408 (« Table des mots techniques ») [ci-dessous abrégé : DOUËT-D'ARCQ] ; G. ESPINAS, *La draperie dans la Flandre française au Moyen Âge*, Paris, 1923, 2 vol. ; H. LAURENT, *Un commerce d'exportation au Moyen Âge. La draperie des Pays-Bas en France et dans les pays méditerranéens (XIIe-XVe siècle)*, Paris, 1935 ; G. DE POERCK, *La draperie médiévale en Flandre et en Artois. Technique et terminologie*, Bruges, 3 vol., 1951 [ci-dessous abrégé : DE POERCK] ; K. ZANGGER, *Contribution à la terminologie des tissus en ancien français*, Zurich, 1945 [ci-dessous abrégé : ZANGGER] ; E.R. LUNDQUIST, *La mode et son vocabulaire. Quelques termes de la mode féminine au Moyen Âge, suivis de leur évolution sémantique*, Göteborg, 1950 [ci-dessous abrégé : LUNDQUIST] ; R. DELORT, *Le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Âge*, Rome, 1978.

10. *Étamine :* ZANGGER, pp. 58-9 (« tissu léger de laine ou de coton ») ; L. DOUËT-D'ARCQ, *op. cit.*, p. 374.

11. Cf. PIP., p. 388.

Mais Pathelin tient bon, et s'efforce de détourner l'attention sur d'autres personnes (v. 54-61) :

— *Pathelin :* Personne ne s'y connaît aussi bien que moi en plaidoirie.
— *Guillemette :* Grand Dieu ! dites plutôt la tromperie ! du moins en avez-vous la réputation.
— *Pathelin :* Non ! les vrais trompeurs, ce sont ces gens vêtus de *camelos* et de *camocas*, qui se prétendent avocats, mais qui en réalité ne le sont pas[12].

Le camelot est un tissu très luxueux, importé d'Asie ; on le cite habituellement avec les soieries[13] ; quant au camocas, c'est aussi une étoffe de grande valeur, que les textes mettent presque à égalité avec le drap d'or[14]. La réplique de Pathelin est déroutante : à qui donc veut-il se comparer ? En effet, quels avocats se payeraient le luxe d'être aussi richement habillés ? et pourquoi ces gens se prétendent-ils avocats s'ils ne le sont pas vraiment ?

La réponse à cette incongruité se trouve dans la mention du camelot par Pathelin ; c'est ici précisément que le spectateur va pénétrer dans le second sens de la réplique. À la cour d'Anjou, le camelot était réservé en priorité au roi, à la reine et à la famille princière, ou à des visiteurs de marque[15]. Cependant, un autre personnage y avait droit, le fou Triboulet. Celui-ci reçut en 1447 une robe en camelot de plusieurs couleurs, doublée en drap vert d'Angleterre (voir ci-après, *Appendice*). Comme l'a fait remarquer F. Piponnier, la qualité de cette robe mettait Triboulet au sommet de la hiérarchie vestimentaire, à égalité avec le roi René lui-même[16]. Mais la garde-robe de Triboulet ne se limitait pas à ce vêtement, loin de là. Pour les années 1440-1450, années de son *floruit*, on relève dans les archives des mentions de plusieurs autres habits d'un luxe extrême :

— une robe de gris fourrée de martres (voir *Appendice*, 28.10.47) ;

— une robe en satin cramoisi imitant le drap d'or, fourrée d'agneau (8.11.47) ;

12. Texte original (DUFOURNET éd., p. 52) : *Pathelin* : « Il n'y a nul qui se congnoisse / si hault en advocacïon. — *Guillemette* : M'aist Dieu ! mais en trompacïon, / au mains en avez vous le los. — *Pathelin* : Si ont ceulx qui de camelos / sont vestus et de camocas, / qu'ilz dient qu'i sont advocas, / mais pour tant ne le sont ilz mye. »

13. *Camelot :* GAY I, pp. 262-265 ; ZANGGER, pp. 38-40 ; PIP., p. 381 ; F. PIPONNIER, « À propos... », *loc. cit.*, pp. 872-873 ; LUNDQUIST, pp. 89-103.

14. *Camocas :* DOUËT-D'ARCQ, pp. 355-356 ; GAY I, pp. 265-267 ; ZANGGER, pp. 40-41 ; F. PIPONNIER, « À propos... », *loc. cit.*, p. 871.

15. Cf. PIP., pp. 166, 190-191 (le roi) ; p. 176 (la reine) ; p. 180 (les enfants royaux) ; pp. 192-193, 232 (la princesse de Calabre) ; p. 209 (dons aux écuyers de la cour ou aux gentilshommes venus en visite).

16. PIP., p. 237.

— un caban fourré d'agneau (12.2.48) ;
— une robe longue en damas, fourrée de queues de genettes, et deux pourpoints de futaine (2.9.52 et 18.3.52) ;
— une robe noire fourrée d'agneau, et un chaperon fourré (20.3.53) ;
— une robe noire et un chaperon (4.4.53) ; etc.

Pour comprendre le passage cité du *Pathelin*, il faut se reporter à la cour d'Anjou lors de la première représentation de la pièce, c'est-à-dire une dizaine d'années après l'acquisition de cette robe en camelot. Selon mon hypothèse, Triboulet-acteur y tient le rôle de Pathelin ; il porte probablement cette robe précieuse sous son habit d'avocat, de la même façon que son interlocuteur Josseaume porte une tunique de franciscain sous son habit de commerçant[17]. Quand il parle des gens vêtus de camelot, qui peut-il désigner d'autre que... lui-même ? Ainsi entendue, la réplique enfreint volontairement la logique du sens littéral pour donner accès à une valeur méta-textuelle, qui cadre bien avec la sémiologie pathelinienne ; en effet, du début à la fin de la pièce, le spectateur sera maintenu dans une sorte de va-et-vient entre théâtre et réalité, entre sens littéral et double sens. Pathelin ne déroge ici à son *rôle* d'avocat que pour mieux mettre en scène sa *personne* du Triboulet. Il transforme en objet comique sa marque vestimentaire, ces riches habits dont le comblait le roi René et qui composaient une partie de son identité à la cour. La trame comique y gagne en densité, aussi vrai qu'un fou de cour est par métier un maître en *trompacion* (v. 56)[18].

2. Quand les deux époux se prennent à rêver aux vêtements dont ils auraient envie, l'évocation des couleurs et des tissus n'est pas innocente ; elle annonce en quelque sorte les deux niveaux de l'action (v. 75-6 et 90-1) :

— *Pathelin :* Quel couleur vous semble plus belle / d'ung *gris* ? *vert* ? ou d'une *brunette* ? / ou d'autre ?[19] (...).
— *Pathelin :* J'acheteray ou *gris* ou *vert*, / et pour ung

17. Cf. *LMF*, pp. 35-36.

18. Sur les fous de cour, voir M. LEVER, *Le sceptre et la marotte. Histoire des Fous de Cour*, Paris, 1983. Pour Triboulet, pp. 126-128 (mention très rapide).

19. Je m'écarte ici de la ponctuation des éditions modernes (J. DUFOURNET : « d'ung gris vert ou d'une brunete » ; R.H. HOLBROOK : « d'ung gris vert ? d'ung drap de Brucelle ? ») pour suivre la traduction latine du *Pathelin* faite au début du XVIe siècle (v. 109-110) : « Quis gratus est tibi color ? Num luteus ? / Sin perseus ? Vel liuidus ? » (W. FRUNZ éd., Zurich, 1977, p. 130). Le tissu *gris* pouvait revêtir plusieurs nuances, dont le *vert* (cf. PIP., p. 390) ; mais la logique du texte est mieux observée si on considère le gris et le vert comme étant deux étoffes différentes : Pathelin va d'ailleurs expliciter sa réplique au v. 90 : « J'acheteray ou *gris* ou *vert* ». Ces deux étoffes formaient un couple, dans les expressions populaires : « ni en vert ni en gris » (= pas du tout, nullement) (G. DI STEFANO, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, 1993, p. 885b).

blanchet[20], Guillemette, / me fault trois quartiers de *brunette*[21] / ou une aulne.

Dans le combat que vont se livrer Pathelin et Josseaume, le gris et le vert ont valeur emblématique. À la cour d'Anjou, le vert était associé à la folie et à l'exotisme[22]. Quant au gris[23] et accessoirement au brun, ils pouvaient évoquer l'habit de saint François, qu'on appelait aussi au Moyen Âge « saint Gris »[24]. En s'aidant de précisions gestuelles, le comédien qui jouait Pathelin pouvait facilement fournir aux spectateurs la clé de ces doublets chromatiques.

3. La scène du marchandage du drap a été souvent commentée, mais presque exclusivement en fonction des systèmes monétaires, car on pensait y trouver des arguments pour la localisation et la datation de la pièce[25]. Pourtant, au plan de l'action dramatique, les jeux sur le drap ont priorité. Ce sont les hésitations, et finalement le choix de Pathelin, qui constituent le principal ressort comique de la scène.

Avant de jeter son dévolu sur un tissu en particulier, Pathelin va d'abord se montrer intéressé par deux pièces d'étoffe. La première n'offre pas de particularités spéciales (v. 190-2) :

— *Pathelin :* Cestuy cy est il taint en laine ? / Il est fort come ung cordoen[26].

20. *Blanchet :* vêtement de dessous ; cf. C. ENLART, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, t. 3, p. 73 (« c'est une blouse ou camisole blanche plus ou moins longue, fourrée, pourvue de manches et de collet ») ; *ibid.*, pp. 100, 107-108. On trouve ce vêtement associé à la folie dans les comptes du roi Jean (DOUËT-D'ARCQ, p. 223 : « pour la façon du blanchet double pour maistre Jehan le Fol, 45 s. »). À ne pas confondre avec le tissu de ce nom (cf. *infra*, note 43).

21. *Brunette :* ZANGGER, p. 27, s.v. *Brun* (« le drap brun de valeur était la brunette ») ; p. 29 (« En dehors de la signification de "drap fin", généralement brun foncé, le mot *brunete* a dû garder son sens primitif d'une certaine nuance de la couleur brune »).

22. *Vert :* PIP., p. 237 (« Le vert, couleur relativement rare, doit être rattaché à ce costume de bouffon car un caban de même couleur, fourré d'agneau noir, complète la robe de "diverses couleurs" pour l'hiver »). Cette observation est confirmée par les mêmes archives, à propos de la couleur utilisée pour les deux Maures (AN P1334[14]/1, f° 33v° ; cf. LM 750 : « deux cannes et demye de blanc pour doubler les robes vertes pour lesdits petiz Mores »). Sur le vert, voir M. PASTOUREAU, « Formes et couleurs du désordre : le jaune et le vert », *Médiévales*, n° 4, 1983, pp. 62-73 ; M. LEVER, *Le sceptre et la marotte...*, *op. cit.*, pp. 57-60.

23. *Gris :* ZANGGER, pp. 62-63 ; PIP. 390.

24. Le terme *gris* a aussi été employé pour qualifier les franciscains ; cf. F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, 1881-1902, IX, 727b. Sur l'habit des franciscains, voir M. PASTOUREAU : « Du bleu au noir. Éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, n° 14, 1988, p. 18. Il se peut que la *brunete* soit employée ici en redoublement de la couleur grise, et qu'elle vise l'habit que les franciscains portaient et portent encore.

25. Pour un commentaire récent, qui fait intervenir de façon novatrice les manuels médiévaux de conversation, voir S. COLLINGWOOD, *Commercial Relations in French Farce*, thèse de doctorat, London (Canada), University of Western Ontario, 1993, 312 p.

26. *Cordoen* (= cuir) : GAY I, pp. 427-428.

— *Le drapier :* C'est ung tres bon drap de Rouen.

À la cour d'Anjou, les achats de draps en provenance de Rouen tenaient la première place, et de loin[27] ; le drapier angevin Jacquet du Boyle, quant à lui, s'approvisionnait surtout à Saint-Lô, mais en second lieu à Rouen[28]. Imaginons que, chez le drapier de notre farce, l'étal ait comporté plusieurs pièces de draps de Rouen, du genre courant, de ceux qu'un commerçant mettait à l'entrée de sa boutique. Pathelin n'en vante pas la beauté mais la solidité (« solide comme du cuir »), et prend un air avantageux pour formuler une question d'allure technique[29].

4. Le second échantillon n'est pas désigné spécifiquement ; on sait seulement que Pathelin aimerait s'en faire deux cottes (v. 208-212) :

— *Pathelin :* Quel drap est cecy ? (...) / Il m'en fault avoir une cotte, / bref, et a ma femme de mesme.
— *Le drapier :* Certes, drap est chier comme cresme.

La cotte était le vêtement de tous les jours, le vêtement de travail porté par toutes les classes de la société[30]. Pathelin commence ici à penser aux vêtements qu'il aimerait se procurer. C'est à ce moment que le drapier l'avertit qu'il devra débourser de l'argent. L'expression « chier comme cresme » évoque sans doute, au sens littéral, le prix de la crème par rapport à celui du lait[31]. Mais si le drapier est aussi un religieux, on ne peut s'empêcher de penser que l'expression s'interprétera *aussi* par rapport au saint chrême, cette matière sacrée et coûteuse entre toutes, qui se composait d'huile d'olive et de baume. Au Moyen Âge, le baume était si cher que certains évêques imposaient une taxe aux curés de leur diocèse pour en défrayer le coût. Du VIe siècle à la fin du Moyen Âge, les conciles durent s'élever contre cette pratique abusive[32].

27. Cf. PIP., p. 109, et tableau 3, p. 331.

28. M. LE MENÉ, « La comptabilité... », *loc. cit.*, pp. 42-43.

29. La teinture « en laine » était une des trois façons de teindre les draps : on teignait *en laine, en filé,* ou *en drap.* Cf. G. ESPINAS, *op. cit.*, II, p. 271 ; DE POERCK, II, pp. 191-192.

30. *Cotte :* GAY I, pp. 449-451 ; LUNDQUIST, p. 15 ; PIP., p. 385. — La *cotte hardie* (v. 453) : DOUËT-D'ARCQ, p. 365 (« sorte de robe à manches que l'on semble avoir porté de préférence pour sortir ».

31. Cf. G. DI STEFANO, *op. cit.*, p. 217b (l'expression se trouve entre autres chez E. Deschamps).

32. Le droit canonique prescrivait que le saint chrême soit confectionné avec du « baume de Judée », substance rare qu'on ne retrouve aujourd'hui qu'en certaines régions de l'Arabie Saoudite. À partir du XVIe siècle, la découverte du « baume des Indes », ou « baume du Pérou », permit de contourner cette difficulté. Cf. P. BERNARD, Article « Chrême », dans *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, t. 2/2, 1923, pp. 2395-2414 ; P. BAYART, Article « Chrême », dans R. NAZ, *Dictionnaire de droit canonique*, Paris, t. 3, 1942, col. 701-2.

5. Le troisième tissu qui va intéresser Pathelin, celui qu'il voudra rapporter frauduleusement chez lui, c'est le « pers cler » que lui tend le drapier (v. 22-30) :

— *Le drapier :* Voulez-vous de ce *pers cler cy* ?
— *Pathelin :* Avant ! Combien me coustera / la premiere aulne ?

Le pers était une variété de drap de couleur bleu foncé, bien attestée dans les comptes médiévaux[33]. Les textes font mention de plusieurs variétés, selon la provenance (pers de Louvain, de Malines, de Mintivilliers, de Rouen, d'Ypres, etc.) ou selon les nuances de coloris : pers azuré, brun, « celestrin », couleur de ciel, « cler, cleret », encre, noir, etc.[34].

L'empressement de Pathelin à accepter le « pers cler » suggéré par le drapier a quelque chose de suspect. Pourquoi en effet parmi des centaines d'étoffes possibles choisit-il précisément celle-là, et encore sur une simple suggestion du marchand ? Ici encore on subodore une dérive sémantique, portée par un nouveau jeu de mots. Le « pers cler », homophone de « pere clerc », nous ramène vers le monde religieux auquel appartenait Josseaume. Dans l'ordre franciscain, comme dans les autres ordres mendiants, les termes d'adresse obéissaient à des règles précises. Par une modestie voulue, les membres de ces ordres ne s'appelaient pas autrement que « frère », à l'exception du supérieur d'une communauté, qui cumulait les titres de « frère » et de « père ». Tout se passe donc comme si Josseaume, en tendant à Pathelin une pièce de « père clerc », le forçait à accepter un simulacre de son identité de religieux. Grâce à ce tour de passe-passe, le comique se hausse d'un degré. L'auteur réitérera d'ailleurs sa trouvaille comique plus loin dans la farce, lors de la scène du faux délire. En effet, dans la tirade en latin qui clôt la longue série des jargons d'un Pathelin prétendument malade, le terme de « père » revient, bien en évidence (v. 957-9) : « Et bona dies sit vobis, / magister amantissime, / pater reverendissime ! » Je rappelle que le franciscain Guillaume Josseaume occupait le poste de supérieur du couvent de La Baumette[35], et qu'à ce titre il avait droit au titre de « père ».

6. Comme on peut l'entrevoir, ces jeux du *Pathelin* sur le thème du drap mériteraient un commentaire plus complet ; arrêtons ici nos observations pour revenir au tout début de la scène du marchandage, au moment où Pathelin amorce sa conversation avec le drapier.

33. *Pers :* GAY II, pp. 228-229 ; ZANGGER, pp. 78-80 ; DE POERCK II, p. 149 ; PIP., p. 396.

34. *Pers cler :* ZANGGER, pp. 78-80 ; cf. DE POERCK II, p. 149 (« Que tous pers, quelx qu'ils soient, clers ou bruns, soient tous tains de waide (= guède) sans autre chose ») ; DOUËT D'ARCQ, p. 8 (« Corset et houce de pers cler, fouré, le corsset, de menu vair »).

35. *LMF,* pp. 31-33. Dans le texte d'archives qui mentionne sa présence à La Baumette, il est aussi appelé « *magister* ».

Dans son étude sur Jacquet du Boyle, M. Le Mené a constaté que, comme la plupart des marchands médiévaux[36], ce drapier vendait généralement à crédit. Pour l'année 1443, sur 242 clients, seulement 63 payèrent comptant ; parmi les clients restants, 101 achetèrent à crédit et 14 donnèrent des arrhes[37]. La garantie donnée par les clients était habituellement d'ordre personnel : caution d'un maître, d'une maîtresse, ou d'un bourgeois qui avait introduit le client. D'une façon générale, Jacquet du Boyle n'exigeait d'un client le paiement comptant que lorsqu'il ne le connaissait pas. Prévenus de ces usages, il nous est plus facile de comprendre la stratégie utilisée par l'avocat pour obtenir du drap sans payer. En cherchant à se faire passer pour un vieil ami du père de Josseaume, il compte s'assurer une solide marge de crédit. Ce calcul n'était pas faux, puisque Pathelin rapportera effectivement le drap chez lui, moyennant une simple promesse de paiement en écus d'or et une invitation à déguster de l'oie.

Tout en reconnaissant la pertinence d'une telle tactique de la part de Pathelin, on peut s'étonner de l'ampleur démesurée de cet « éloge du père » dans l'économie de la farce. Par six fois l'avocat ramène ce sujet (v. 118-128, 130-135, 140-159, 165-179, 184-5, 323-5) ; le drapier a beau s'efforcer de l'en distraire, Pathelin revient inlassablement à la charge. D'un point de vue littéraire, il est justifié de penser, comme l'ont fait plusieurs commentateurs, que cinquante-six vers consacrés à cet unique procédé, dans une farce qui autrement est d'une sobriété exemplaire, c'est beaucoup trop. Pourtant, l'insistance sur ce procédé comique n'est lourde que si on s'en tient au sens littéral ; pour peu qu'on se situe au second niveau, on se trouvera au seuil d'une nouvelle veine comique. En effet, le « père » que vante Pathelin n'est nul autre que... saint François d'Assise, « saint Gris », le père *spirituel* du franciscain Josseaume. Comment celui-ci ne lui aurait-il pas ressemblé « mieulx que goute d'eaue » (v. 169-170) ?

Il y avait dans les allusions à saint François une source intarissable d'équivoques, que l'auteur du *Pathelin* pouvait exploiter à volonté sans aucun risque de lourdeur. Une exégèse détaillée de l'« éloge du père » en ferait ressortir la richesse ; nous nous y attaquerons dans un autre cadre. Contentons-nous de signaler en terminant, à propos du « franciscanisme » pathelinien, un fait que ni l'auteur de la farce, ni ses contemporains, ne pouvaient ignorer. Saint François était en son temps le fils du plus riche marchand de draps d'Assise, il avait exercé le métier de drapier au début de sa carrière, et il était considéré au Moyen Âge comme le patron des marchands[38]. L'idée d'amalgamer un tel saint avec le drapier fourbe et

36. « Le crédit reste une des grandes lois du commerce médiéval. Le compte de Jacquet du Boyle ne fait que confirmer une vérité connue et maintes fois attestée » (M. Le Mené, « La comptabilité... », *loc. cit.*, p. 34).

37. M. Le Mené, *ibid.*, pp. 32-33.

38. Cf. A. Vauchez, « Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Âge », *Mélanges d'archéologie et d'histoire. École fran-*

naïf de l'intrigue avait quelque chose de génial, qui donne une idée des talents de l'auteur du *Pathelin*.

Appendice : Les vêtements et accessoires de Triboulet[39]

[4.8.1447] pour une barrete[40] roge audit Triboulet ..... 10 g°
AN, P1334¹⁴/1, f° 22v° (LM 743 ; VALLIER 31)

[30.9.47] pour .xlix. paulmes de camelot[41] de diverse couleur, pour une robe pour Triboulet, a raison de .v. g° le paulme. 20 f° 5 g°
pour deux cannes de drap d'Angleterre vert[42], pour doubler ladite roube .... 5 f°
pour la façon de ladite robe ....1 f° 9 g°
AN, P1334¹⁴/1, f° 69v° (LM 747)

[28.10.47] pour .vij. paulmes de gris pour une robe pour Triboulet, a raison de six florins la <canne> .... 5 f° 3 g°
pour .vj. paulmes de blanchet[43] pour doubler ladite robe... 12 g°
pour faczon de ladite robe.............................. 22 g°
pour quatre costez de martres[44] pour parfaire la fourreure de ladite robe de Triboulet, et pour .iij. doz de martres pour faire le collet et les manches et parfaire le giet[45] d'icelle robe .... 3 f° 6 g°
AN, P1334¹⁴/1, f° 30v°-31r° (LM 749 ; VALLIER 31)

[8.11.47] pour ung cent de menu ver[46] pour fourrer une robe de satin cramoisi figuré en maniere de drap d'or pour Triboulet. 4 f°

çaise de Rome, t. 80, 1968, p. 613 ; R.C. TREXLER, *Naked Before the Father. The Renunciation of Francis of Assisi*, New York, 1989 ; A. BARBERO, « La rinuncia di Francesco all'eredità paterna », *Studi medievali*, t. 31, 1990, pp. 837-850.

39. Sigles : [AN] Paris, Archives Nationales ; [BR] Marseille, Archives des Bouches-du-Rhône ; [LM] A. LECOY DE LA MARCHE, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René, pour servir à l'histoire des arts au XVᵉ siècle*, Paris, 1873 ; [VALLIER] G. VALLIER, « Iconographie numismatique du roi René et de sa famille », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres d'Aix*, t. 12-13, 1882-1885 ; [AA] G. ARNAULT D'AGNEL, *Les comptes du roi René*, Paris, 1908-1910, 3 vol. Cette liste omet les mentions de *chaussures*, qui sont très nombreuses dans les archives, comme je l'ai signalé dans *LMF*, p. 14.

40. GAY I, pp. 240-241 ; PIP., p. 377 (« coiffure exclusivement masculine dans les comptes d'Anjou, de la famille du bonnet »). Cette barrette suscita l'admiration des seigneurs bohémiens qui visitèrent Angers en 1466 : cf. A. LECOY DE LA MARCHE, *Le roi René*, t. 2, 1875, p. 151.

41. *Camelot :* cf. *supra*, note 13.

42. *Vert :* cf. *supra*, note 22.

43. *Blanchet :* GAY I, p. 160 ; ZANGGER, pp. 21-23 ; DE POERCK I, pp. 205-207, II, pp. 20-21 ; PIP., p. 378 ; M. LE MENÉ, « La comptabilité... », *loc. cit.*, p. 34 (« le blanchet et le georget sont exclusivement employés à doubler les chausses, les jaquettes et les manches de pourpoint »). Cf. *supra*, n. 20.

44. *Martres :* GAY II, p. 120 ; PIP., p. 393.

45. *Giet :* GODEFROY, *ibid.*, IV, 277a (« lacet, filet, bordure, retroussis d'une robe, d'où est resté le surjet »).

46. *Ung cent* = cent peaux. Le *vair* : GAY II, pp. 437-438 ; R. DELORT, *op. cit.*, p. 42 (« L'écureuil changeant du Nord »).

pour ung manteau et demy[47] d'aigneaux blans pour parfaire la fourreure de ladite robe .... 4 f°
AN, P1334[14]/1, f° 32v° (LM 750)

[12.2.48] fourreure d'ung caban[48] d'aigneaux noirs pour Triboulet .... 1 f°
AN, P1334[14]/1, f° 20v° (LM 758 ; VALLIER 32)

[14.11.48] pour une paire de chausses[49] noires garnies de blanc et deux paires de chaussons[50] pour Triboulet .... 2 f°
AN, P1334[14]/2, f° 70r° (LM 765 ; VALLIER 32)

[16.5.51] pour drap noir et façon de deux paires de chausses garnies de blanc jucques soubz le genoil pour Antoine du Tillay et pour Triboulet .... 50 s.
BR, B2479, f° 26r° (VALLIER 34)

[20.7.51] pour achat de certaines saintures[51] de layne pour mectre a une jacquette[52] de frize[53] pour Triboulet .... 15 s.
BR, B2479, f° 40v° (VALLIER 34)

[8.1.52] pour querir chausses, chemisez[54] et autres choses necessairez audit Triboulet............................ 4 £. 2 s. 6 d.
BR, B2479, f° 53r° (VALLIER 34)

[15.1.52] pour unes paires de chausses et une paire d'escafignons[55] pour Triboulet.............................. 32 s. 6 d.
BR, B2479, f° 54v° (VALLIER 35)

[18.1.52] pour façon d'une chaesne pour Triboulet, pesant .iiij. marcs d'argent.. 115 s.
BR, B2479, f° 55r° (AA 862 ; VALLIER 35)

[18.3.52] pour fustaine, estoffes et façon d'un pourpoint pour Triboulet .... 27 s. 6 d.
BR, B2479, f° 85v° (VALLIER 37)

47. *Manteau :* PIP., p. 393 (« on appelait aussi manteau la quantité de fourrure nécessaire pour fourrer un manteau, et par extension une quantité donnée de fourrure »).
48. *Caban :* GAY I, pp. 240-241 (« manteau à larges manches et à capuchon ») ; PIP., p. 380.
49. *Chausses :* GAY I, pp. 351-354 (« la partie du costume masculin couvrant le corps, de la ceinture aux pieds ») ; PIP., p. 383.
50. *Chaussons :* GAY I, p. 355 (« ce qui sert à couvrir le bas du pied, et qu'on met dans les souliers sous les chausses »).
51. *Ceinture :* GAY I, pp. 291-294 (« une pièce obligée du costume civil ») ; PIP., p. 382.
52. *Jaquette :* GAY II, pp. 53-54 (« vêtement descendant jusqu'aux genoux ou même un peu plus bas ») ; PIP., p. 389.
53. *Frise :* GAY I, p. 745 (« étoffe velue et frisée d'un côté ») ; PIP., p. 389.
54. *Chemises :* GAY I, pp. 359-361.
55. *Escafignons :* GAY I, p. 658 (« chaussure basse en drap. (...) C'était une espèce de chausson porté sous les bas-de-chausses ou dans les bottes ») ; PIP., p. 381.

[31.8.52] tant pour avoir fourré de queues de jannette[56] une robe longue de damas[57] tanné[58] pour Triboulet, au jour de ses nopces, que pour les bors et façons .... 7 £.
BR, B2479, f° 60r° (AA 3391 ; VALLIER 35)

[2.9.52] pour ung pourpoint[59] de fustaine[60] noire pour Triboulet .... 27 s. 6 l.
BR, B2479, f° 61v°-62r° (VALLIER 35-36)

[6.9.52] pour ung fillet d'or pour les espousailles de Triboulet .... 27 s. 6 d.
BR, B2479, f° 62r° (AA 865 ; AA 3392 ; VALLIER 36)

[16.9.52] Pour deux paires de gans[61] pour ledit Triboulet. 2 s. 6 d.
BR, B2479, f° 63r° (AA 3395 ; VALLIER 36)

[30.9.52] pour une paire de chausses pour Triboulet le jour de ses nopces.. 30 s.
BR, B2479, f° 64r° (VALLIER 36)

[20.3.53] pour avoir fourré d'aigneaux noirs une robe noire pour Triboulet (...). Et est entré en laditte robe deux manteaux et demi, a raison de .xlv. s. le manteau, qui vallent en somme .cxij. s. vj. d., et pour la façon, .vij. s. .vj. d. — Pour avoir fourré ung chapperon[62] pour ledit Triboulet celluy jour, ou il est entré quatre peaux de Bougie[63] a raison de .vij. s. .vj. d. la piece, vallent en somme .xxx. s. et pour façon .ij. s. .vj. d........ 7 £. 12 s. 6 d.
BR, B2479, f° 85v° (VALLIER 37-38)

[27.3.53] pour une paire de chausses pour Triboulet, garnies toutes de blanc .... 30 s.
BR, B2479, f° 87r°-r° (AA 3406 ; VALLIER 38)

56. *Jannettes* (= genettes) : GAY I, p. 771 (« la genette commune est grise mirouettée et tavelée de noir ; l'autre, qui est l'excellente et rare, a le poil noir et luisant comme un satin ou panne de velours noir ») ; R. DELORT, *op. cit.*, p. 24.

57. *Damas :* GAY I, pp. 535-538 (« drap de soie à dessins de ramages, figures ou animaux ») ; PIP., p. 386.

58. *Tanné :* ZANGGER, pp. 104-105 (« brun, de la couleur du tan ») ; DE POERCK II, p. 194 ; PIP., p. 399.

59. *Pourpoint :* GAY II, pp. 273-274 ; PIP., p. 396.

60. *Fustaine :* GAY I, pp. 750-751 (« étoffe de fil de coton, d'origine orientale. (...) Les plus simples servaient à doubler des vêtements, et, des autres, on confectionnait des pourpoints, des chasubles, des bannières et des couvertures de livres ») ; ZANGGER, pp. 61-62 ; PIP., p. 389.

61. *Gants :* GAY I, pp. 758-760.

62. *Chaperon :* GAY I, pp. 330-334 ; PIP., p. 383 ; M. LEVER, *Le sceptre et la marotte*, *op. cit.*, pp. 47-51.

63. *Peaux de Bougie :* R. DELORT, *op. cit.*, pp. 88-89 (« désigne primitivement l'agneau du royaume de Bougie. (...) il en vient à désigner tous les fins agneaux ibériques (...) puis tous ceux du monde méditerranéen. La couleur de ces peaux est souvent précisée comme étant noire. (...) Le bougie se caractérise autant par sa finesse que par son éclat noir et est (...) l'équivalent du "breitschwanz" et de l'astrakan actuels »).

[4.4.53] .iiij. aulnes de noir pour robe et chaperon pour Tribounet, a cinquante solz l'aulne .... 7 £. 10 s.
BR, B2479, f° 91r° (VALLIER 38)

[8.4.53] .iij. aulnes de noir pour robe et chapperon pour Triboulet, a cinquante s. l'aune .... 7 £. 10 s.
A Triboulet, pour lui faire un escapouchin[64], .iij. aulnes de noix a .xxx. s. l'aulne .... 4 £. 10 s.
BR, B2479, f° 92v°-93r° (AA 2817 ; VALLIER 38)

[3.5.53] pour tondaige de deux aulnes et demie de gris pour Triboulet (...), a .xv. d. l'aulne .... 3 s. 1 d.
pour autre tonture d'une aulne de violet, et une aulne de blanchet pour le varlet dudit Triboulet .... 2 s. 6 d.
trois aulnes et ung quartier de noir pour une robe pour Triboulet .... 4 s. 2 d.
RR, B2479, f° 102v°-103r° (VALLIER 39)

[21.5.53] sept quartiers de noir pour faire une robe à Triboulet, a .xlv. s. l'aulne .... 78 s. 9 d.
.ij. aulnes de doubleure noire pour doubler la robe dudit Triboulet, a .xiij. s. .ix. d. l'aulne .... 27 s. 6 d.
BR, B2479, f° 99v° (AA. 2825 ; VALLIER 38)

[15.10.53] pour l'argent et pour la façon de quatre sonnettes faictes par le commandement dudit seigneur pour Triboulet. 27 s. 6 d.
BR, B2479, f° 106r° (AA 879 ; VALLIER 39)

[1.1.54] pour façon d'une robe longue pour Triboulet .. 10 s.
pour façon d'un scapouchin pour ledit Triboulet....... 12 s. 6 d.
BR, B2479, f° 122v° (AA 1358 : VALLIER 39)

[6.56] pour chemises qu'elle [Jehanne Biardelle] a bailliees pour Triboulet ....12 s. 6 d.
Angers, Bibl. munic. 1064 (= BN, n.a.fr. 894, n° 61)

[1.57] A Triboulet, pour deux chemises que luy avons donnees .... 15 s.
Angers, Bibl. munic. 1064 (= BN, n.a.fr. 894, n° 292)

[17.8.79] troys cannes et demye de drap que le roy a fait delivrer, pour faire une robbe pour lui et une pour Triboullet, a raison de .vij. f° .vj. g° la canne .... 26 f° 3 g°
BR, B2487, f° 19r° (AA 2005 ; VALLIER 40, 42)

[25.8.79] Aux tondeurs, pour avoir tondu troys cannes et demye de drap pour le baillif et Triboullet .... 6 g°
BR, B2487, f° 13v° (AA 2009 ; VALLIER 39-40)

64. *Escapouchin :* PIP., p. 381 (« désigne tantôt un vêtement, tantôt une partie de celui-ci, notre capuchon moderne »).

[12.8.79] pour payer une paire de chausses qui ont esté achaptees pour Triboulet audit Martigue .... 2 f° 4 g°
BR, B2512, p. 109 (AA 3497)

[23.10.79] pour deux chapeaulx, l'un pour Triboullet et l'autre pour ung des paiges .... 7 g°
BR, B2488, f° 14v° (AA 3505 ; VALLIER 40, 43)

[6.11.79] A Triboullet, ledit jour, une canne et .vj. paulmes dudit gris, que le roy lui a fait delivrer pour faire une cappe[65]. 13 f° 6 g°
BR, B2488, f° 24r° (AA 3506 ; VALLIER 40, 43)

[25.6.80] pour une canne quatre paulmes gris blanc de Rouen pour faire une robbe a Triboullet, par le commandement du roy, a .x. f° la canne, remis a .viij. f° .... 12 f°
BR, B217, f° 16v° (VALLIER 41)

[29.10.81] Item pour Triboulet, une paulme .vj. cannes gris de Rouen obscur pour lui faire robe gaucourte[66] au dessus du soullier, a .x. f° la canne .... 12 f° 6 g°
pour .vj. paulmes et demy gris Rouen a faire robbe a chevaucher audit Triboulet, a .x. f° la canne, remis a .viij. f° .... 6 f° 5 g°
pour deux cannes rouge viconte[67] pour lui faire manteau a cappe, a .vj. f° .vj. g° la canne .... 11 f°
pour .vj. paulmes et demy damas noir pour luy faire ung pourpoint a l'italienne, a .xvj. g° la paulme..................... 8 f° 8 g°
BR, B217, f° 31v° (VALLIER 42)

Département d'études françaises
Université de Montréal
C.P. 6128, succursale centrale
Montréal (Québec) H3C 3J7
CANADA

65. *Chape :* GAY I, pp. 320-322 ; PIP., p. 382 (« dans le costume civil, elle faisait partie des robes de plusieurs garnements »).
66. *Robe gaucourte :* GAY II, p. 304 (citée comme habit royal, en écarlate et en velours).
67. *Rouge viconte :* couleur non identifiée.

Bruno Roy, Quand les Pathelin achètent du drap

Cette étude examine les passages concernant les tissus et les vêtements dans la *Farce de Maître Pathelin*. Basée sur l'hypothèse d'une origine angevine de la farce, elle analyse les archives concernant les vêtements de Triboulet, le fou du roi René d'Anjou, présumé auteur et acteur de cette farce.

Farce — Pathelin — drapiers — vêtements — Triboulet

When the Pathelins purchased cloth

This study is a commentary of the passages concerning clothes and fabrics in the *Farce de Maître Pathelin*. It assumes that the farce has been written in Angers, at the court of king René, and accordingly concentrates on the clothes of Triboulet, René's fool, as author and player in the farce.

French farce — Pathelin — drapers — clothes — Triboulet

Médiévales 29, automne 1995, pp. 23-46

Jean-Pierre JOURDAN

LA LETTRE ET L'ÉTOFFE ÉTUDE SUR LES LETTRES DANS LE DISPOSITIF VESTIMENTAIRE À LA FIN DU MOYEN ÂGE[1]

La lettre occupe une place importante dans le dispositif vestimentaire. Elle est un des motifs les plus fréquemment représentés, avec les campannes, les larmes, les feuillages. La relation des Entrées et des Pas en porte témoignage.

Lors de l'Entrée du roi Charles VII dans Paris, le 31 août 1461, le duc de Bourgogne « estoit habillé d'un riche paletot de velours noir ouvré de orfaverie et au senestre, les avoit de brodure fait de deux EE couplés ensemble, lesquels estoient garnis de gros bailais, dyamans et grosses perles... il estoit monté sur ung coursier blanc houchié de satin figuré noir, broudé de fusilz et de EE couplés ». Dans la suite du Prince, plusieurs seigneurs portaient des lettres en parement. Antoine Bâtard de Bourgogne était accompagné de vingt-cinq chevaliers et écuyers « tous d'une parure, houchiés de damas violet, bordé de drap blanc decoppé, sur leurs sallades chacun une bannerole de blanc et violet a la devise de mondit seigneur d'une N et d'une C d'or ». Antoine de Croy comte de Porcien et Philippe de Hornes seigneur de Gaesbeke avaient des houssures de velours noir « brodés a grosses lectres d'or » chargées de campannes ; le comte de Boucquam seigneur de la Vere avait une « couverte de velours cramoisy bordé de lectres d'or », Philippe de Lalaing, une houssure « de velours noir a grosses lectres d'or a sa devise »[2].

Comme tout motif ou figure chargeant l'étoffe ou le parement, la lettre est éminemment signifiante. Son graphisme ornemental ne saurait justifier seul sa représentation, ni expliquer sa fréquence dans le vêtement d'apparat (houssures, parements, ceintures...). La valeur

1. De nombreuses études ont été consacrées aux vêtements au Moyen Âge, voir bibliographie et état de la question par O. BLANC, « Historiographie du vêtement », dans *Le vêtement (Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge), Cahiers du Léopard d'or*, Paris, 1989, pp. 7-34.

2. Paris, BNF, ms. fr. 5739, f° 247/252v°, cf. J. DU CLERCQ, *Mémoires*, F. DE REIFFENBERG éd., Bruxelles, 1823, t. 3, liv. IV, chap. XXIX, XXXII.

esthétique de la lettre ne doit pas occulter la totalité de son champ sémantique, ni le réduire à une fonction purement décorative. La lettre compose avec la devise un chiffre secret. Dans le vêtement d'apparat où chaque motif est un signe, quel(s) sens revêt la lettre ?

Pour répondre à cette question, il nous faut étudier la représentation des lettres, les motifs qui lui sont associés et les enchaînements du sens, rechercher parmi les valeurs de la lettre une cohérence fonctionnelle entre le signifiant et son signifié.

La représentation des lettres

L'image de la lettre est signe ; en tant que signe graphique, sa représentation est multiple, faisant varier la configuration des lettres en nombre et en forme.

La configuration des lettres : la lettre unique et sa duplication

Parmi les lettres figurées isolément, certaines le sont plus fréquemment, ainsi le A, l'Y, le M, le L, le C, le K, ou encore le R qui peuvent être accordés à l'initiale d'un prénom[3] ; d'autres, telles le E,

3. Lettres uniques : **A** — La lettre A figure sur de nombreux objets : — Mordants de demi-ceints et attaches (illustr. dans C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, Paris, 1927, t. 3, p. 291, fig. 309) ; — agrafes et barbacanes (illustr. *ibid.* p. 242, fig. 258) ; — bonnet (cf. Portrait d'Adolf de Clèves, Rumillies, coll. des Princes de Croy)... Voir également l'*Inventaire du mobilier de Charles V*, J. Labarte éd., Paris, 1879, p. 296, n. 2795 : « un très petit signet d'argent pendant a un petite chayne ou est taillé ung A. » et l'*Inventaire des joyaux de la couronne,* dans *Choix de pièces inédites relatives au règne de Charles VI*, L. Douët d'Arcq éd., Paris, 1863, t. 2, p. 356, n. 538... **K** — Ce chiffre apparaît fréquemment sur des objets ayant appartenu à Charles V, cf. *Inventaire du mobilier de Charles V, op. cit.*, p. 83, n. 519 : « ung balay carré en une verge ou il a ung K » ; *ibid.* p. 88, n. 580 : « deux signets pendans a une chesne d'or... a ung K environné de fleurs de lys. » voir aussi, pp. 61-307, pp. 69-384, pp. 91-603, pp. 300-2843... **L** — Voir l'*Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I Duc d'Anjou*, H. Moranvillé éd., Paris, 1903-1906, pp. 582-3561 : « une ceinture garnie d'or semee du lonc de quatre vins quatre coquilles faites de menues perles, et la boucle et le mordant sont d'or et la boucle est plate, sur laquelle a une L hachiée autour et y a un lonc crochet ; et le mordant est semblable et le bout est d'une fleur de lis ». Voir aussi l'*Inventaire de l'Hôtel Saint Pol*, dans *Choix de pièces inédites, op. cit.* t. 2, p. 397 : « un harnois de cheval, de veluiau vermeil ouvré de broderie, cosses, genestes et les carrefours d'un groz boullon plat eslevé de cuivre doré a une L d'asur parmy et un rouleau ou il est escript : En amendant ». **M** — Illustr. dans C. Enlart, *Manuel d'archéologie, op. cit.*, t. 3, p. 281, fig. 296 (4) (Boucles de ceintures), p. 245, fig. 263 (Agrafe d'or émaillée)... Voir l'*Inventaire du mobilier de Charles V, op. cit.*, pp. 233-2108 : « ung petit bouton pendant qui est d'un saphir et sont les armes de Bourbon d'un costé et de l'autre une M. » ; l'*Inventaire des biens, meubles... que laisse Philippe le Hardi à Marguerite de Flandre*, Chanoine Dehaisnes éd., dans *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le* XV*e siècle*, Lille, 1886, t. 2, p. 867 : « une longue chainture de perles a petis chapiaux, une M d'or ou milieu, les II bous d'or a I neu environné de perles » ; l'*Inventaire des bijoux et joyaux... de l'Hôtel des Ducs et Duchesses de Bourgogne et de leurs successeurs, Arch. Dép. du Nord, Inventaire sommaire,*

le S, le G supposent une autre utilisation du sens que confirme l'itération de la lettre (fig. 1)[4]. Celle-ci se limite le plus souvent à une simple duplication.

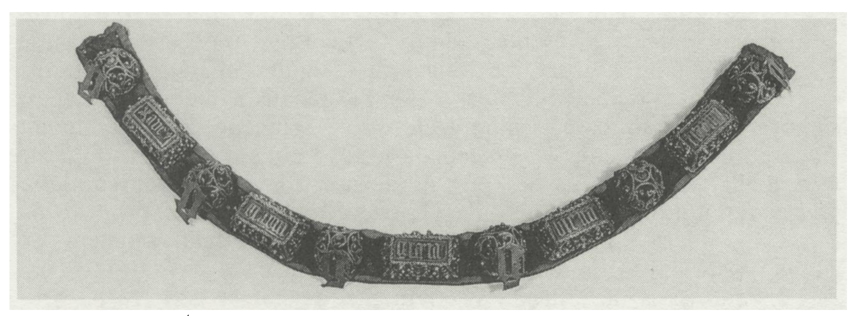


Fig. 1 — Ceinture à la Salutation angélique garnie de G branlants (Musée de Cluny, Cl. 17696).

La lettre unique peut être dupliquée, soit à l'identique, la lettre étant redoublée, soit reflétée en opposition, la lettre dupliquée étant en quelque manière dédoublée de son « contraire » ou « complément » qui l'adosse ou l'affronte. La position adossée des lettres se reconnaît dans le chiffre de deux EE inscrits dans une couronne christique, figurant sur une tapisserie aux armes de Jacqueline de Luxembourg et de Philippe de Croy, conservée au Château de Langeais ; elle se reconnaît encore sur une bannière de Charles le Téméraire au chiffre CC, conservée au Musée de Berne, sur un manuscrit du *Livre des propriétés des choses* au chiffre de JJ à la devise d'un bourdon et d'une écharpe de pèlerin[5]... La position affrontée des lettres est

J. Finot éd., Lille, 1895, t. 8, p. 169, Chambre des Comptes de Lille B. 3495 : « une M d'or tournée que sert à troussoire semée de petit e. s. esmailliés de noir et garny au milieu d'un groz escuchon de diamant et dessoubz deux moyennes perles branlans ». **Y** — Voir l'*Inventaire du mobilier de Charles V, op. cit.* p. 38, n. 119 : « un petit fermail d'or a un Y gregeois ou mylieu et autour a dix perles ». Nombre d'objets ayant appartenu à la reine Jeanne de Bourbon portent « ung petit Y » au chiffre de ses armes : pp. 191-1593, pp. 195-1631, pp. 196-1645, pp. 198-1661, pp. 201-1696, pp. 202-1706... Voir également V. Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, 1887-1928, t. 2, p. 340 : « douze selles de haquenees couvertes de drap noir decouppees de rondes decouppeures de drap rouge, blanc et vert... de la faczon de harnoiz d'Escoce ou d'Engleterre et sur iceulx harnois a grans ficheures en quoy il y a un Y gregeois entaillié » *ibid.* p. 483 : « un Y gregeois d'un saphir assis en un annel d'or qui fut donné a monseigneur par messire Jehan Dosme ».

4. À l'image du A, du L, du K ou du M, le G peut être « couronné », cf. *Inventaires et pièces diverses concernant la succession de Philippe de Clèves*, J. Finot éd., Arch. Dép. du Nord, Inventaire t. 8, pp. 428-429 (Chambre des Comptes de Lille, B. 3664) ; illustr. dans I. Fingerlin, *Gürtel des hohen und späten Mittelalters*, Deutscher Kunstverlag, 1971, p. 105, fig. 309/311 et Musée de Cluny, Cl. 14858. La lettre G est associée à la Salutation de la Vierge (Musée de Cluny, Cl. 23301 : fermail ajouré, Cl. 17696 : ceinture à la Salutation angélique garnie de G branlants), à la devise amoureuse (Musée de Cluny, Cl. 23302 : fermail ajouré à la devise « AMOR »).

5. Paris, BNF, ms. fr. 9140, f° 120v°, 169, également Chantilly, ms. 645/315, f° 1 et 647/317, f° 1.

figurée par le chiffre de Philippe le Bon de EE « couplés ensemble »... L'affrontement ou l'adossement des lettres n'est pas systématique ; un manuscrit de l'*Instruction d'un jeune Prince* au chiffre de Charles le Téméraire figure les deux CC affrontés[6]. Les lettres dupliquées sont fréquemment représentées sur l'étoffe. Lors des fêtes du Pas de l'Arbre d'or tenu à Bruges en juillet 1468, Baudouin Bâtard de Bourgogne portait « deux W couplés ensemble tenans a un baston dessus et un autre dessoubz », Philippe de Croy, seigneur de Renty, avait pour parement « deux YY gregeois a grans lettres d'or », Antoine de Woodville comte de Scales portait deux « EE accolez ensemble », Pierre de Bourbon, seigneur de Carency, « deux Os en brodure de fin or ». Jean Hallwin seigneur de Bellenghen, Jean seigneur de Hames, Antoine d'Estrées seigneur de Boulant et le vicomte de Furnes étaient vêtus de journades « a ung Y devant et derriere de brodure d'or »[7].

Le redoublement ou dédoublement de la lettre suggère une dualité symbolique[8], qui se reconnaît dans le couplage des chiffres.

Les lettres couplées

Les lettres sont le plus souvent liées par des nœuds, lacs, ou rubans. « Accolées », « accouplées », « enlacées », elles figurent par leur comportement « amoureux » l'union de deux chiffres en un seul monogramme. Symbole d'une parfaite osmose, le chiffre porté par Jean de Traségnies, au Pas du Perron fée tenu à Bruges en avril 1463, était « d'une S et une L » en « lettres d'or l'une dedens l'aultre »[9]. Cependant le couplage de deux lettres par des liens ne signifie pas nécessairement l'union de deux noms, une lettre pouvant avoir plusieurs valeurs ou fonctions ; certaines unions de lettres sont symboliques, ainsi le couplage du A et du E, ou celui des lettres initiales de devises[10].

Un même couple de lettres peut être répété plusieurs fois. L'inven-

6. Voir Paris, Arsenal, ms. 5104, f° 5, 14, 51. La position affrontée ou adossée des lettres évoque les emblèmes à double figures en héraldique.

7. OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires*, H. BEAUNE et J. d'ARBAUMONT éd., Paris, 1888, t. 4, p. 122.

8. Les inventaires mobiliers des Princes mentionnent de nombreuses lettres doubles : — Chiffre KK : *Inventaire du mobilier de Charles V, op. cit.*, pp. 70-395, 137-1064, 143-1092, 199-1667, 257-2367, 293-2747, 293-2748, 346-3367, 352-3442, 353-3447, 354-3452, 369-3585... *Inventaire des joyaux de la couronne*, dans *Choix de pièces inédites, op. cit.*, pp. 286-15, 337-389, 338-392... — Chiffre LL : *Inventaire du mobilier de Charles V, op. cit.*, pp. 72-414... — Chiffre MM : *ibid.* pp. 31-66, 111-807, 209-1801... — Chiffre OO : *ibid.* pp. 245-2264... — Chiffre SS : *ibid.* pp. 224-1993... Voir également l'*Inventaire du mobilier du Connétable de Saint Pol en 1476*, J. GAUTHIER éd., *Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, 1885, pp. 24-57, Chiffre AA : art. 34, 225, 290, 297, 298, 299 — Chiffre EE : art. 23, 26, 60, 287, 288.

9. *Pas du Perron fée tenu à Bruges en 1463 par le chevalier Philippe de Lalaing*, F. BRASSART éd., Douai, 1874, p. 75.

10. Voir infra n. 51 ; BM Cart. Harl. Antiq. 83 H1 (1510).

taire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I d'Anjou mentionne un demi ceint d'or et de perles ouvré de trente-deux LM appliqués sur un tissu fait « d'une bisette d'or bordee des deux costez de soie azuree en laquelle il a XXXII clous dont les uns sont fait a elles et les autres a ames ». Un autre demi ceint de perles fait à « elles et à ames » est garni d'une « demie couronne d'or eslevee a quatre fueilles de noux verdes, couchié sur ledit champ... ouquel demi ceint a en tout XVIII lettres et XVIII couronnes »[11].

Lettres triples

Les lettres sont parfois figurées en association triple, les lettres pouvant être incluses en un cryptogramme[12] ou figurées isolément, tel le chiffre porté par Jean de Compays, seigneur de Thorain au Pas de l'Arbre Charlemagne, « qui furent trois lettres qui firent en mot AUF »[13] ou « la divise D K A » semée sur une houssure de velours cramoisi bordé d'or, portée par Jacques de Luxembourg seigneur de Richebourg au Pas du Perron faé[14]. Plus rarement, le chiffre triple résulte de l'association d'une lettre unique et de lettres couplées[15].

Lettres quadruples

Les chiffres quadruples sont également rares[16]. Ils résultent le plus fréquemment de l'association ou de la duplication de lettres couplées, tel le chiffre « brodé de lettres gregeoises a maniere de LL et

11. *Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I Duc d'Anjou, op. cit.*, pp. 583-3565, 584-3656. Voir également l'*Inventaire mobilier de la Duchesse d'Orléans (Chambre des Comptes de Blois)*, L. DE LABORDE éd., dans *Les Ducs de Bourgogne, étude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle*, Paris, 1849, t. 3, pp. 423-7139 ; voir également V. GAY, *Glossaire archéologique, op. cit.*, t. 1, p. 412 (lettres 16 W) et t. 2, p. 313 (lettres 16 SS) : colliers à la devise « A ma vie ».

12. Cryptogramme de : — Marie de Clèves : (L M Y) ? Devise « riens ne m'est plus », Paris, BNF, ms. fr. 25528, f° 1 et Ms. fr. 20026, f° Av°, (cf. L. DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, t. 3, pp. 378-6949 : « une chesne d'or torse a quatre doubles, garnie de trois chantepleure et de trois lectres a la devise de madite Dame »). — Ysabelle de Lalaing et Pierre de Haynin : (E L A) ? Devise « vous seul », Paris, Arsenal, ms. 1185 (le cryptogramme compose un second chiffre à côté des lettres PY) — Philippe de Croy : (L Q P) ? Portrait, Anvers, Musée royal des Beaux-Arts (reprod. dans La Toison d'or, cinq siècles d'Art et d'Histoire, Bruges, Juillet 1962, H. Pauwels, catalogue, p. 129, 46) — Charles de Bourbon : C H S, Devise « n'espoir ne peur », BNF Ms. Grec, f° 8, 159.

13. O. DE LA MARCHE, *Mémoires, op. cit.* t. 1, p. 309. Ce Pas fut tenu à Dijon en juillet 1443.

14. *Pas du Perron fée*, éd. F. BRASSART, *op. cit.*, p. 73.

15. Br. B. 9392, f° 71v° Chiffre E + AT. L'Inventaire mobilier du Connétable de Saint Pol mentionne les chiffres RRI et SSE, *op. cit.* p. 39, art. 153 et 159.

16. L'*Inventaire du Duc et de la Duchesse d'Orléans (Chambre des Comptes de Blois)* mentionne : « Quatre lettres de dyamant c'est assavoir SLRM » éd. L. DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne. Étude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle*, Paris, 1849-1852, t. 3, pp. 433-7175. Voir également l'*Inventaire mobilier de Charles le Téméraire, ibid.* t. 2 /2353 : chiffres CC et AA, /2361 : CC et YY, /2296 : PP et MM.

YY enchainnees d'une chaine tenant a une serure eslevee » que portait Frédéric de Framessan au Pas de la Dame Sauvaige[17].

Lettres multiples

La répétition du motif de la lettre manifeste une charge du sens. Certaines lettres sont plus fréquemment répétées, ainsi en est-il des lettres A et Y (fig. 2)[18]. Lors des fêtes du Pas de l'Arbre d'or, Antoine de Hallwin seigneur de la Capelle était monté sur un cheval « houssié de velours noir et broudé de feullages de fil d'or umbrée de grans Y » ; de même, Jacques de Luxembourg faisait porter une houssure de « velours noir chargié de chiffres... et de Y blancs »[19].

L'itération multiple suggère une abondance, une fécondité de la lettre. Souvent mêlées au décor végétal, les lettres de l'alphabet sont parfois « semées » en nombre sur le champ d'une étoffe, ainsi « l'a.b.c.d... en brodure d'or » semé sur une houssure de velours bleu que Philippe de Croy faisait porter au Pas de l'Arbre d'or[20]. L'ensemencement par la lettre porte en germe la puissance du mot, du nom, du chiffre.

L'esthétique des lettres, polygraphie, calligraphie, motifs associés

Appliquées, brodées ou peintes, les lettres ajoutent, par leur valeur décorative, au chatoiement des étoffes. La recherche de l'esthétique approfondit le secret des chiffres en multipliant les signes graphiques et en compliquant l'ornementation des lettres.

La polygraphie

La polygraphie multiplie les possibilités combinatoires du sens[21]. L'identification de la lettre est parfois compliquée par la diversité des

17. *Le Pas de la Dame sauvaige, Traictié d'un tournoy tenu à Gand par Claude de Vauldray, seigneur de l'Aigle, l'an 1469*, dans *Traicté de la forme et devis comme on faict les tournois*, B. PROST éd., Paris, 1878, p. 80.

18. Lettres multiples : **A** — Voir illustr. Paris, BNF, ms. fr. 343, f° 7 (cotte d'armes semée de A inscrits à l'intérieur d'une gaufrure losangée) ; Paris, BNF, ms. fr. 875, f° 92 (coiffe à résille perlée, gansée de A) ; Paris, BNF, ms. fr. 5091, f° 22 (jaque et houssure semés de A couronnés sur une gaufrure carrelée)... **Y** — La lettre Y est fréquemment représentée, cf. l'*État des joyaux donnés à la reine Isabelle lors de son arrivée en Angleterre et réclamés par la France en l'année 1400*, dans *Choix de pièces inédites, op. cit.* t. 2, p. 276 : « une sainture de perles a Y gregeois d'or et le bous a perles et a pierres » et l'*Inventaire des biens... que laisse Philippe le Hardi à Marguerite de Flandre*, éd. Chanoine DEHAISNES, Documents et extraits, t. 2, p. 898 : « un corset couvert de drap d'or rouge a Y et oiseaux tenant rainssiaux ». Voir illustr. Arsenal ms. 5070, f° 34v° (robe semée d'Y). On évoquera aussi bien sûr, la tapisserie de l'Apocalypse et l'Y inscrit dans sa mandorle (château d'Angers).

19. OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires, op. cit.* t. 4, p. 126.

20. *Ibid.* t. 4, p. 129.

21. Voir à titre d'exemple le cryptographe du *Livre des Échecs amoureux* : Paris, BNF, ms. fr. 9197 : a(r)(e) m (fr) à côté du chiffre d'Antoine et de Marie d'Ailly (AM).

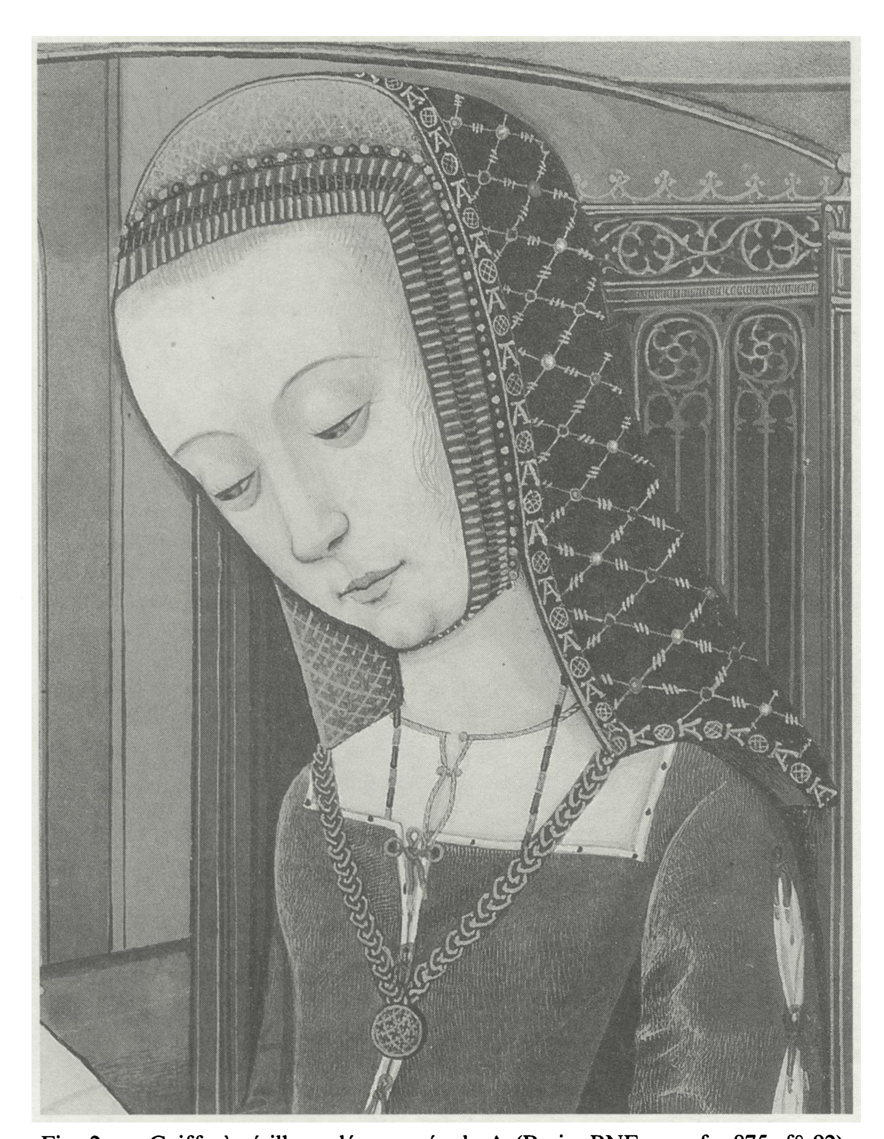


Fig. 2 — Coiffe à résille perlée, gansée de A (Paris, BNF, ms. fr. 875, f° 92).

caractères d'écriture. Aux caractères latins, grecs, gothiques, aux lettres de « forme » ou aux « cadeaux », s'ajoutent les lettres « moresques » et « sarrasinoises », les lettres utopiques, fantastiques et tout un alphabet de l'imaginaire[22]. L'auteur anonyme du manuscrit Paris, BNF, fr. 5677 recense 48 sortes d'alphabets, et donne parfois pour une même lettre plusieurs graphes[23]. Le graphe de la lettre s'enrichit et se complique de sa calligraphie.

La calligraphie de la lettre

L'enchevêtrement des lacs, rubans, branches, volutes ou ramilles envahit parfois la lettre, en devient la substance, en sorte que le contour de la lettre finit par se dissoudre dans sa calligraphie. La calligraphie invite, en sublimant la lettre, à la découverte et à la réflexion du sens[24].

Le dessin des lettres, leur disposition suggèrent des analogies ou équivoques de formes. La forme équivoquée peut être une autre lettre, un personnage, un animal, un objet... Ainsi le fusil évoque le B[25], l'enlacement de deux S figure un nœud, le fermail épouse la forme du O, la boucle de ceinture ou le demi fermail celle du E ou du M[26]. La lettre M peut être figurée par l'imbrication de deux O (ou cercles) ou par celle de deux A...

Le signe graphique s'enrichit encore des motifs qui lui sont associés.

Les motifs associés

Les motifs les plus fréquemment associés à la lettre peuvent être répartis en trois groupes principaux :

22. De nombreuses « lettres de sarrazins » et « lettres moresques » figurent dans les inventaires mobiliers de Charles V et de Louis I d'Anjou. Ces lettres sont le plus souvent figurées sur un décor feuillagé, cf. *Inventaire du mobilier de Charles V, op. cit.* pp. 347-3369, 3371, 3372, 3374, 3375, pp. 348-3381, 3382... *Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I d'Anjou*, H. MORANVILLÉ, Bibl. de l'École des Chartes, 62, 1901, p. 214-215. La fonction de ces lettres était-elle restreinte à leur seule calligraphie ou admettait-elle d'autres valeurs ? (infra n. 61).

23. Paris, BNF, ms. fr. 5677, 25 folios.

24. Sur la calligraphie de la lettre voir notamment : J.J.G. ALEXANDER, *La lettre ornée*, Lausanne, 1979 ; P. DUMON, *L'alphabet gothique dit de Marie de Bourgogne*, Bruxelles, 1972 ; B. VOLPE, « Florilegium alphabeticum : Alphabets in Medieval manuscripts », dans *Calligraphy and Paleography, Essays presented to Alfred Fairbanks*, O. OSLEY éd., Londres, 1965 ; C. HULIN DE LOO, « La vignette chez les enlumineurs gantois », *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 21, Bruxelles, 1939. Voir Paris, Arsenal, ms. 3659 (alphabet fort proche de celui de Marie de Bourgogne), lettres rubannées : Paris, BNF, ms. fr. 17001 (Composition littéraire et historique de Jean Miélot).

25. Cf. Portrait de Marguerite d'York, Musée du Louvre, RF. 1938.17 ; *Geoffroy Tory, Champfleury auquel est contenu l'art et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques*, Paris, 1529, J.W. ZOLLIFFE, M.A. SCREECH, D. LITT rééd., Londres, 1970, tiers livre f° Oii.

26. Illustr. dans I. FINGERLIN, *Gürtel des hohen und späten Mittelalters, op. cit.*, p. 222, fig. 336.

Le lien et son attache : Les lettres sont le plus souvent figurées réunies par des liens (lacs, cordons, cordelières, gets, nœuds, rubans...). Certains liens affectent une disposition tréflée évoquant la fleur de lys, d'autres se développent en une circonvolution d'entrelacs ; des houppes ou des glands en garnissent les extrémités, rappelant que le lien est « Amours »[27]. Le lien lie la lettre durablement, ou plus justement est lié à la lettre. La lettre en effet écrit le lien, elle a pouvoir de lier ; à ce titre, elle figure fréquemment sur les ceintures, demi ceints, chaînes, colliers... qu'elle identifie par le chiffre et rend de la sorte mémorable. Le soin extrême porté à leur décoration témoigne de leur valeur « affective » et symbolique. Souvent remis à titre de présent, ils engagent et relient. Symbole d'une solidarité « réelle » sociale et politique, le nœud fixe le lien, aussi est-il parfois porté sur l'étoffe et son attache. Les inventaires mobiliers font mention de ceintures et de demi ceints « faits à nœuds ». L'inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I d'Anjou mentionne deux ceintures de soie, de fil d'or et d'argent, l'une « trecié en quarré, semé de nouz de perles », l'autre « faite à nous de perles comme de ceinture de cordelier... a XIII neuz de perles ». L'inventaire des biens que laisse Philippe le Hardi à Marguerite de Flandres mentionne « une chainture d'or sur I noir tissu, faite à aneles tenant une perle et de neus, au bout pendant une flour de geneste »[28]. Le nœud est aussi figuré sur l'étoffe : lors des joutes du Pas du Perron faé, Philippe de Lalaing « avoit une couverte de velours noir, brodée de satin violet semé de neufx fais de fil d'or et de soie blanche »[29].

Le motif végétal : le lien peut encore prendre l'apparence d'un entrelacs végétal. Les feuilles, rinceaux, ramilles... enlacent parfois la lettre, rendant manifeste le rapport consubstantiel entre la lettre et le bois. La structure ligneuse de la lettre permet de la ligaturer, de « l'écoter » ; l'écotage de la lettre suggère par analogie un renforcement du sens. Ramenant le multiple à l'un, l'écotage « fortifie » la lettre[30]. Sa nature végétale permet de l'associer aux fleurs. Certaines lettres sont « fleuries », semées ou cueillies parmi les fleurs[31]. Lors

27. Il arrive parfois qu'une des extrémités du lac soit laissée libre (cf. Paris, BNF, ms. fr. 227, f° 1, 39, 128... et Paris, BNF, ms. fr. 1974, f° 1) allusion possible à l'absence.

28. Cf. *Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I d'Anjou, op. cit.* pp. 583-3653, 3564 et l'*Inventaire des biens... que laisse Philippe le Hardi*, éd. cit. t. 2, p. 867. Illustr. dans C. ENLART, *Manuel d'archéologie, op. cit.*, t. 3, p. 285, fig. 301 (devise « AMO »), p. 291, fig. 309 et I. FINGERLIN, *op. cit.*, p. 137, fig. 225, p. 185, fig. 311. Voir aussi Paris, BNF, ms. fr. 343, f° 4. Le nœud est institué comme emblème de l'ordre « du Saint Esprit au droit désir ou du nœud » créé par Louis d'Anjou en 1352 (devise « Se Dieu Plaist »), et de l'ordre du Lac d'Amours (devise « FERT »).

29. Cf. *Pas du Perron fée, op. cit.* éd. F. BRASSART, p. 69.

30. Y a-t-il un sens implicite (social, politique ?), on sait que l'écotage du bois renforce la maîtresse branche en élaguant les jets. L'estoc, fréquemment associé à la souche (stock) a aussi valeur de « ligne » généalogique.

31. Cf. *Heures de Marguerite d'Orléans*, Paris, BNF, ms. lat. 1156 B, f° 135 (personnages dans la marge, semant, cueillant ou liant des lettres parmi les fleurs).

des fêtes de Châlons, Jean de Hangest, seigneur de Genlis, avait fait housser son premier cheval de parement « de veloux bleu a gros chardons de brodeure et grandes lettres d'or enlacees a sa devise »[32]. Aux fêtes du Pas de l'Arbre d'or, Louis de Luxembourg faisait porter une houssure « de brodure d'or hault eslevée de grandes feulles entresemées de lettres et larmes d'argent de brodure, ayant sur la coingne une grosse fleur d'or faicte à l'aiguille » ; l'une des houssures de parement d'Antoine de Luxembourg, comte de Roussy, figurait : « ung grant pot de violiers en lectres et tout de brodure d'or, d'argent et de soye, semé aussi de larmes »[33].

Le motif « amoureux ». La représentation des lettres est fréquemment associée à des motifs dont le symbolisme « amoureux » est clairement attesté ; certains objets ont, de par leur symbolique, une nature pyrique ou aqueuse :

— flamme, fusil, réchauffoir...
— larme, perle, chantepleure...
— bâton, bourdon, estoc...
— pot, coquille[34], corbeille, panier[35]...

Certains motifs procèdent d'un symbolisme plus complexe (licorne, cerf[36]...) qui leur confère une valeur christique.

La valeur des lettres

La multiplication des signes graphiques, leur enrichissement par l'ornementation, la calligraphie, l'association de motifs surchargent le signifiant de la lettre. Le complexe du signifiant renvoie à un complexe du signifié. Le signifié des lettres procède d'une sédimentation

32. Ces fêtes eurent lieu en juin 1445, G. Leseur, *Histoire de Gaston IV comte de Foix*, H. Courteault éd., Paris, 1893, t. 1, p. 178.
33. Olivier de La Marche, *Mémoires, op. cit.*, t. 4, p. 132.
34. L'équivoque érotique de la coquille et du bourdon est d'un usage courant et renvoie à l'image du « pèlerin amant » (cf. *Rondeaux de Charles d'Orléans, Poésies*, P. Champion éd., Paris, 1923, t. 2, 77, p. 333) ; illustr. Paris, Arsenal, ms. 5108, Épîtres d'Ovide : (lettre initiale de chaque Épître : motif de la coquille et du bâton associé à la lettre E).
35. Ce motif associé au mot « TANT » (devise de René d'Anjou) se reconnaît dans le Livre d'Heures de Jehan de Belmont, Paris, BNF, ms. n.a.l. 3210, f° 34v°, le panier contient les lettres I.F. (initiales de Jehan et de Françoise) formant le mot IF dont le « bois » est suspendu à une branche écotée. Certains motifs échappent à toute classification, tel celui d'une « barbacane élevée » associé aux lettres NIE et à la devise « nul ne s'y frotte » adoptée par Antoine Bâtard de Bourgogne.
36. Les lettres A et E sont fréquemment associées à la licorne, cf. *Inventaire du mobilier du Connétable de Saint Pol, op. cit.*, art. 287. Voir également le *Livre d'Heures d'Engelbert de Nassau*, Oxford, Bodl. Library, ms. Douce 219/220, f° 96v°, 128, 132, 159, figurant une licorne houssée au chiffre de ce Prince, d'un drap bleu semé de E d'or. On sait que le monogramme AE figure sur les tapisseries dites de la chasse à la licorne au Musée des Cloîtres de New York.

d'emplois et de sens utilisant leurs propriétés morales, didactiques, christiques, cosmologiques et mantiques.

La lettre peut être investie d'une fonction morale ou didactique[37]. Selon le *Rational des offices divins*, les lettres composant le mot Alleluja doivent se lire : « ai, ie, iu, ya ». Se fondant sur l'exégèse donnée par saint Augustin dans son *Exposicion*, l'auteur du *Rational* éclaire le sens de cette lecture : « ai c'est sauve, ie c'est moy, iu c'est foi, ya c'est sire... ce qui signifie et vault autant a dire comme, sire sauve moy »[38]. La lettre en effet contient un autre sens que le sens apparent ; sa nature double facilite les jeux d'équivoques, utilisant la valeur phonétique, graphique ou d'initiale. Selon *Li abecés par ekivoche*, la lettre A exprime le commencement, B permet de désigner le Bien, « li C senefie le fust » de la Croix, D « qui de Doucour fu plains » signifie Dieu, le E figure Eve : « et li œllés ki est amont/note li dolour ki el mont/par le more de la pume vint... »[39]. La vérité des lettres est à révéler, leur lecture est une exégèse.

Certaines lettres ont une valeur christique ainsi le M et l'Y. Douzième lettre des alphabets latin et grec, la lettre M marque, à l'intersection de ces deux alphabets, le centre de la série des lettres. Cette position médiane ou axiale est fréquemment représentée[40]. En outre, selon *Li abecé*, sa forme (trois jambages en une seule lettre) figure « cele personne/qui devint une et trois ensoune/le Saint Espri, le Fils, le Pere ». Le M, « qui des lettres est dame et gemme », signifie encore « Marie, Mere douce »[41]. Le symbolisme de la lettre Y, nourri des interprétations pythagoriciennes et néo-platoniciennes, est des plus fertiles. Identifiée par sa forme au Christ en croix, elle est le chiffre divin. Cette lettre, précise *Li abecé*, est « si parfaite/qu'en tout l'abecé n'a si fait/par cesti est Jhesu nommé/qui tout partout est renommés/... Et sachiés bien ke li Jui apeloient Jhesu par Y »[42]. En tant

37. L'usage didactique de la lettre est constant et se retrouve dans les « Croix de par Dieu » (cf. Paris, BNF, ms. Rotschild IV, 4, 145 (320) s.l. n.d. début XVIe siècle). Les lettres sont également utilisées dans les « blasons », cf. A. JUBINAL, *Nouveau recueil de contes, dits et fabliaux des XIII, XIV et XVe siècles*, Paris, 1842, II, p. 290 n. et P. MEYER, *Romania*, 1882, XI, pp. 571-79, 1991, XL, p. 77.

38. Paris, Arsenal, ms. 2001, f° 118, copie aux chiffre et devise d'Antoine Bâtard de Bourgogne.

39. *Li abecés par ekivoche et li significations des lettres*, A. LANGFORS éd., Huon le roi de Cambrai, Paris, 1925, pp. 2-3. Certaines lettres ont une valeur négative, ainsi le Q, le R, le T.

40. Cf. M brodé au centre d'une nappe d'autel figurant un alphabet latin disposé en un réseau de losanges (Église Sainte-Marie, Sœst Westphalia, reprod. dans *The Handbook of mediaeval Alphabets and Devices*, by H. SHAW, Londres, 1856, pl. 6). — M figuré sur la branche médiane et maîtresse d'un arbre portant un alphabet de 23 lettres (JOHANN GEILER VON KAYSERBSBERG, *Heilsanne Lehre und Predig*, Ulm, J. Zainer, 1490). Chiffre yMy surmonté d'une couronne fleurdelisée à la devise « ensy est » (BNF ms. fr. 1999, f° 1v°).

41. *Li abecés, op. cit.*, v. 175/180, p. 6.

42. *Li abecés, op. cit.*, v. 371/376, p. 13. Sur les interprétations pythagoriciennes : M.A. DIMIER, « La lettre de Pythagore et les Hagiographes du Moyen Âge », *Le Moyen Âge*, t. 60, 1954, pp. 403-418 ; H. SILVESTRE, « Nouveaux témoignages médiévaux sur la *Littera Pythagorae* », *Le Moyen Âge*, t. 63, 1957, pp. 55-57.

qu'il symbolise le « Fils », l'Y peut être associé à la lettre P qui représente le Père et au A qui signifie le Saint Esprit[43].

Les lettres peuvent également signifier des qualités mariales dont elles portent l'initiale : Beauté, Bonté, Clarté, Courtoisie, Douceur, Débonnaireté[44]...

Certaines lettres, on le voit, rayonnent le sacré ; leur affinité symbolique dispose à la réflexion du mystère de l'amour divin. Cette relation au sacré se reconnaît dans la liturgie de la dédicace des églises[45]. Selon le *Rational des offices divins*, l'évêque « escript en cendre ou sablon de la pointe de sa croce, le signe de la crois ou pavement de l'eglise et puis tout l'a,b,c, en latin et en grec en poignant de l'un angle de l'eglise a l'opposite biès et a maniere de crois ». Ce rite de consécration « est fait en la signifiance du tytre mis sur le chief de Jesu Christ en croiz et ce signifioit l'union de l'eglise des latins et des greiois en la foy catholique... L'escripture de l'a,b, c, represente le sainte Escripture du viel et du nouvel Testament ». Elle représente également les articles de la foi « car elle est escripte sur le pavement, c'est a dire sur le fondement de le foy »[46]. Cette divinisation de la lettre s'enracine dans la divination par la lettre.

La lettre est investie de propriétés cosmologiques, magiques, apotropaïques. Moyen de la connaissance universelle, la lettre est en relation avec les astres et les signes qu'ils gouvernent[47].

Selon l'auteur du *Livre des 9 anciens juges de astrologie*, la planète Mars gouverne les lettres e, k, r ; Vénus : c, m, t ; Mercure : b, n, o ; le chef du dragon : la lettre y ; la queue du dragon : le z ; Saturne : g, h, p ; Jupiter : f, i, q ; le Soleil : d, i, s ; et la Lune : a, o, x. Cette table est d'un usage complexe : « *et* donques quant le seigneur de orient use de la seignorie, l'en doit concueillir les lettres de la mansion de la lune en laquelle mansion est tel planete qui use de seignourie, et les adiouster aus lettres du signe ou est et decourt mars... après l'en doit garder le lieu du cercle ou est tel planete signi-

43. Cf. *Grammatica Aldi. Aldi Manutii Romani Intitutionum grammaticarum*, cité par E.S. SHELDON, *The Origin of the English Names of the Alphabet, Studies and Notes in Philology and Literature*, pub. Modern Language Department of Harvard University, Boston, 1892, pp. 79-81.

44. *L'a.b.c. Nostre Dame*, Paris, BNF, ms. fr. 837, f° 170 ; *L'a.b.c. Plantefolie*, Paris, BNF, ms. fr. 837, f° 186.

45. Les alphabets latin et grec comportant 23 lettres se croisaient à la lettre M. Voir illustr. tracé de l'alphabet dédicatoire : Paris, BNF ms. lat. 8886, f° 362 (pontifical du XVe siècle) et Paris, BNF, Rés. Vélins 725, t. 1, f° XXX (Jean Froissart, *Les Cronicques de France*, 1493).

46. Paris, BNF, ms. fr. 176, f° 17v°-19.

47. Cette spéculation est fort ancienne, voir notamment F. DORNSEIFF, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig, 1975, 2e éd. Selon la tradition gnostique, les 7 voyelles grecques sont gouvernées par les 7 planètes et sont en harmonie avec les 7 notes de la gamme heptacorde, cf. C.E. RUELLE, E. POIRÉE, « Le chant gnostico-magique des 7 voyelles grecques », dans *Mémoires lus au Congrès internat. d'Hist. comparée, 8e sect. hist. musicale*, Paris, 1900, Solesmes, 1901.

ficateur et la propre maison ou il est, et aussi les lettres de sa tripplicité adiouster aus lettres du seigneur de orient »[48].

Les lettres sont également en affinité avec le Zodiaque. Selon le *Livre de clergie* de Gautier de Metz la série ordonnée des douze premières lettres de l'alphabet (A-M) correspond aux douze signes du Zodiaque[49]. La lettre A est gouvernée par la lune ; ainsi se comprend son étroite association à la perle, aux représentations mariales[50]. Couplée au E, le chiffre est gouverné par le soleil. Le traité BNF fr. 2485 donne à ce chiffre, premier d'une série de seize nombres, neuf attributs (un mont, trois arbres, deux pierres précieuses, deux poissons, une plante aromatique)[51]. Selon le traité BNF fr. 2079, ce chiffre est le second des vingt-huit « nombres solaires » (le premier étant FERT)[52]. La valeur cosmologique des lettres AE, fréquemment représentées dans l'iconographie, permet de désigner le Héros amoureux[53]. Il existe entre le A et le E une affinité substantielle, une osmose symbolique. Ces deux lettres sont parfois figurées adossées, le A enveloppant le E. Ce chiffre emblématique fut adopté par certains Princes des Maisons de France et de Luxembourg : il figure sur un livre d'Heures ayant appartenu à Charles de France, duc de Berry[54], se reconnaît sur le feuillet d'un poème composé à la louange de Charles VIII, associé à l'image du roi triomphant et à une épée laurée[55], ainsi que dans l'abécédaire de Claude de France (fille aînée de Louis XII et de Anne de Bretagne)[56]. Au Pas de l'Arbre

48. Paris, Arsenal, ms. 2872, f° 232-235v°. Curieusement cette table de correspondances (9 planètes et signes/23 lettres) excepte les lettres l et u ; les lettres i et o ont une double seigneurie.

49. Paris, Arsenal, ms. 3516, f° 172. Ce champ de l'ésotérisme a donné lieu à de nombreuses spéculations. Outre les manuscrits Paris, Arsenal, 3516, 2872, 1129, voir le manuscrit Arsenal 1036 et le curieux « alphabet astrologique » : Arsenal, ms. 2891, f° 287. Les correspondances zodiacales s'étendent aussi aux nombres, cf. Arsenal, ms. 1129, f° 99v°.

50. — Vierge « à l'arbre sec » (buisson couronné de 15 A), Petrus Christus, coll. Thyssen Bornemisza, Lugano, — Annonciation (pavement au chiffre A), Chicago, Newberry Library, ms. 39, f° 1v° (reprod. dans *Le siècle de la miniature flamande, le mécénat de Philippe le Bon*, Bruxelles, 1959, pl. 46), — Coiffe à résille perlée, bordée de A (Paris, BNF, ms. fr. 875, f° 92), Lettre A et perle oblongue : Portrait d'Adolf de Clèves, Rumillies, coll. des Princes de Croy.

51. BNF, ms. fr. 2485, f° 18. La valeur solaire du chiffre AE est constante. Voir la table des planètes : *Table of Chymicall and Philosophical Charecters, dans The Last Will and Testament of Basile Valentine*, Londres, 1670, BM, C.76.a.22, L4/B1.

52. BNF, ms. fr. 2079, f° 20v°. Existe-t-il une correspondance symbolique entre ce nombre et la devise de la Maison de Savoie ?

53. — *Renaud de Montauban*, Paris, Arsenal, ms. 5072, f° 130v°, — *Jason*, Paris, Arsenal, ms. 5067, f° 89v°, 105, 130 (Histoire de Jason), — *Olivier de Castille*, Paris, Arsenal, ms. fr. 12574, f° 49, 97, 100. Ce chiffre figure également sur les jarretières du Gendarme amoureux, « Les demandes d'Amours avecques les responces », Arsenal 8° B.L. 30646, f° 1.

54. New York, The Cloisters Collection (reprod. Ch. STERLING, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, t. 2, Paris, 1990, p. 202, fig. 193).

55. BNF, ms. fr. 2228, f° 1, vers à la louange de Charles VIII, par Benart.

56. Cambridge ms. 159, f° 1, 12 (reprod. J.P. HARTHAN, *L'âge d'or des Livres d'Heures*, Paris-Bruxelles, 1977, pp. 134-135).

d'or, Antoine de Luxembourg, comte de Roussy et de Brienne entra en la lice paré de ce chiffre, son cheval « houssié de damas blanc traillié de fil d'or, semé de AE partout en brodure... », son quatrième cheval de parement était houssé « de brodure d'or entierement toute faicte de gaufrure quarelée comme machonnerie, entresemée de larmes d'argent et de fenestre à deux testes de dames et une d'homme, et semée de AE »[57]. Les lettres A et E apparaissent fréquemment dans l'inventaire mobilier de Louis de Luxembourg (père d'Antoine, comte de Roussy) ; toutefois ces lettres ne sont pas couplées mais dupliquées et ne se trouvent jamais réunies sur une même étoffe[58]. Ces deux lettres sont également figurées sur les tapisseries dites de « la chasse à la licorne » conservées au Musée des Cloîtres de New-York. Leur symbolisme solaire semble faire ici écho au symbolisme lunaire de la licorne.

La valeur spéculative des lettres s'enrichit encore de leur propriété mantique. Les lettres servaient en oniromancie à l'interprétation des songes. Un manuscrit de la Bibliothèque d'Este à Modène nous a conservé cet usage : « Se tu veus ton songe esprover, pren un livre et diras In nomine Patris et Filii et Spiritus sancti Amen, par la premiere letre que tu troveras au commencement de la premiere page, si troveras signifiance de ton songe : A senefie boneur et bone joie, B grant seignourie, C avillement de cors... »[59]. Les lettres peuvent également être investies de différentes valeurs numériques selon des tableaux de correspondances arithmomantiques. Les combinaisons arithmomantiques sont multiples ; les tables de correspondances numériques varient selon l'objet divinatoire, de même que la composition des lettres formant le nom ou le mot (nom de baptême, nom marital, nom de la personne aimée, recherchée... mot en français, en latin, décliné selon le cas...). Le nombre obtenu par addition des lettres composant un nom ou un mot forme le radical à partir duquel opère l'onomantie[60].

Des « tables de nativité » permettent de calculer la planète et le signe de l'ascendant par relation entre le nombre et la lettre composant le nom[61].

Moyen de divination, la lettre peut également être chargée d'une

57. Olivier de La Marche, *Mémoires, op. cit.*, t. 4, p. 132.

58. *Inventaire du mobilier du Connétable de Saint Pol, op. cit.*, pp. 24-57, art. 23, 26, 34, 60, 225, 287, 288, 290, 297/299.

59. Cf. ms. XII. C7, f° 24b, Bibliothèque d'Este, Modène : cité par A. Langfors, *Huon le roi de Cambrai, op. cit.*, intro p.v.

60. Cf. Tableaux en annexe. Voir également les tables nomantiques et leurs clefs, dans la *Géomancie astronomique de Gérard de Crémone*, traduite par le sieur de Salerne, Paris, 1691, pp. 225 et sq.

61. Paris, Arsenal 2872, f° 400v°. Ces modes combinatoires de la lettre et du nombre rappellent dans la tradition de l'Islam, l'invocation (ou Da'wah) par les lettres de l'alphabet. Voir ces tables de correspondances dans Th. P. Hughes, *A Dictionary of Islam*, Dehli, rééd. 1988, p. 73-78 ; voir également les traités d'Ibn Khaldun (Les propriétés occultes des lettres de l'alphabet) et d'Ibn Washiyr (La connaissance des alpha-

valeur apotropaïque, elle protège ou permet de conjurer le sort : ainsi le T préserve contre le « feu de saint Antoine », la lettre S entourant un lys nomme et invoque la protection de Notre Dame de Liesse[62]...

La polygraphie et la polysémie de la lettre sont les plus sûrs garants de son secret. La multiplication des signifiants et des signifiés trame des réseaux de correspondances virtuellement infinis. Le chiffre se noue dans ce maillage complexe du sens.

Le chiffre du secret, devises, rébus et monogrammes

La lettre et le (ou les) motif(s), qui lui sont associés peuvent entrer en composition avec le sens de la devise, ainsi la lettre peut être l'initiale de la devise :

— « A jamais » (Philippe de Clèves)
— « A mon attente » (Charles VIII)
— « A mon premier »[63]
— « L vault mieulx » (Fouquet d'Agoult)
— « Y me tarde » (Philippe le Hardi)...

Utilisant sa valeur homophone (L = aile, elle... M = aime, ame...), la lettre peut former un rébus. Jean Jouvenel des Ursins rapporte que, durant le siège de Compiègne en 1414, le Dauphin faisait porter sur un étendart « tout batu à or » un K, un cygne et un L. Selon cet auteur « la cause estoit pour ce qu'il y avoit une damoiselle moult belle en l'hostel de la Reyne, fille de messire Guillaume de Cassinel, laquelle vulgairement on nommoit la Cassinelle »[64]. Pierre de Bourbon seigneur de Carency portait sur son écu, lors du Pas de l'Arbre d'or, « deux os d'or fin », « dont l'un estoit un O d'une lettre et l'aultre, l'os d'un cheval qui est sa devise »[65]. Tout aussi énigmatique, la genette attachée à la lettre I figurant sur un manuscrit du *Cas des nobles hommes et femmes* de Boccace traduit par Laurent de Premierfait[66].

La solution d'un rébus se complique encore des différentes prononciations de la lettre :

bets) trad. française, *La Magie arabe traditionnelle*, introd. S. MATTON, Paris, 1977, notamment chap. V : Les alphabets des sept planètes, pp. 176-195, Pseudo Madjriti Picatrix. Sur l'influence de la divination arabe, voir T. FAHD, *La divination arabe*, Leiden, 1966 et L. MASSIGNON, « Inventaire de la littérature hermétique arabe », dans J. FESTUGIÈRE, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, vol. 1, Paris, 1944.

62. Certaines de ces enseignes sont conservées au Musée de Cluny, Cl. 15260, 18099, 18100.

63. Paris, BNF, ms. fr. 2230, Devise non identifiée. Cette devise renforce la valeur initiale de la lettre A qu'elle associe au chiffre initial de la série des nombres. Le sens en est à rapprocher du chiffre AI. Lettre initiale du Dieu d'Amours, la lettre A figure dans de nombreuses devises ; on évoquera encore « A mon seul désir », des Dames à la licorne (Musée de Cluny).

64. Jean JOUVENEL DES URSINS, *Histoire de Charles VI*, éd. MICHAUD, Poujoulat, Paris, 1836, coll. 1re série, t. 2, p. 496.

65. OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires*, t. 3, p. 18.

66. BNF ms. fr. 227, f° 1, 39v°, 128... et dernier folio. Manuscrit ayant appartenu à Jeanne de France. (Voir BNF ms. fr. 1600, f° 1, 20, 23... rébus picard incluant les lettres A et Y).

— L'Y (i grec) peut aussi se prononcer WI, UI, bien que selon l'auteur de « l'abecés par ekivoche » : « maintes gens l'apelent « FIUS »[67]

— La lettre H peut aussi se dire HA

— Le X : « IEUS » ou « IUS »

— Le G : « GOIE ou GEAI »

— Le M : « AME »...

Chaque monogramme affirme le mystère de l'être qu'il identifie sans pour autant le nommer. Même apparent, le sens du chiffre n'est jamais expliqué. Jean de Haynin rapporte qu'au Pas de l'Arbre d'or Jean de Luxembourg, seigneur de Sottenghien, faisait porter une houssure noire « brodée d'or atout II grans lettre ung J et unne L »[68].

On ne saurait réduire assurément la signification de ce chiffre aux seules initiales du nom. Cet « IL » qui nomme reste à identifier. De même, si la valeur du « L » porté par Fouquet d'Agoult lors du Pas de la Bergiere *(L vaut mieux)* se donne à la lecture, l'initiale du nom ou du mot est inconnue, tout comme le sens de la devise[69].

Par ailleurs, un seigneur peut avoir plusieurs chiffres :

— Jacques de Luxembourg : YY, DKA...

— Antoine Bâtard de Bourgogne : NC, NIE...

— Louis de Bruges : LM, LA...

— Charles de Bourbon : CA, CHS...

On sait que René d'Anjou avait pour chiffre les lettres RI et RY, Philippe le Bon, les lettres EE et PY, Charles le Téméraire : CC, CM...

En outre une même lettre (ou couple de lettres) pouvait être portée par plusieurs seigneurs : ainsi le chiffre de deux EE. Philippe le Bon portait ces lettres « couplées », Antoine Woodville comte de Scales les portait « accolez ensemble »[70], Pierre de Brézé portait ces « EE brisés »[71]... L'inventaire mobilier de Louis de Luxembourg mentionne plusieurs articles semés de EE et de houppes. Le livre d'Heures aux armes d'Engelbert comte de Nassau, figure également le chiffre de deux EE, l'un d'or sur champ d'azur, l'autre d'argent sur champ de sable. Le chiffre RI se retrouve, associé à la fleur de lys, sur divers objets mobiliers appartenant au roi Charles V[72]. Le

67. *Li abecés, op. cit.*, v. 378, p. 13. Sur la prononciation de la lettre Y : E.S. SHELDON, *The Origin of the English Names of the Letters of the Alphabet, op. cit.*, pp. 66-87.

68. *Mémoires de Jean sire de Haynin et de Louvignies*, D.D. BROUWERS éd., Liège, 1905, t. 2, p. 45.

69. *Le Pas de la Bergière*, éd. COMTE DE QUATREBARBES, *Œuvres complètes du roi René d'Anjou*, Angers, 1844, t. 2, p. 73. Ce Pas fut tenu à Tarascon en juin 1449.

70. OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires, op. cit.*, t. 3, p. 172.

71. G. LESUEUR, *Histoire de Gaston IV, op. cit.*, t. 1, p. 148.

72. Cf. *Inventaire du mobilier de Charles V*, J. LABARTE éd., pp. 31-68, pp. 34-89 : « une seinture d'or assise sur ung tissu vermeil en laquelle a IIIIxx VI cloux de deux facons c'est assavoir l'un a une R et un I et ung lys ou mylieu et en l'autre a une fleur de lys et est la boucle et le mordant de celle devise ».



Fig. 3 — Combat entre Noiron et Maulgis, Renaut de Montauban (Paris, Arsenal, ms. 5072, f° 323 v°).

chiffre PY figure sur une « chambre de cendal vermeil brodé tout en tour de lis », à la devise de Philippe le Hardi, « à une aigle et I lion qui tient I P et I Y »[73]...

Certains chiffres peuvent également avoir été « empruntés », un seigneur pouvant, pour marque d'honneur ou pour affirmer son alliance, porter le chiffre d'un autre seigneur. Ainsi, au Pas de l'Arbre Charlemagne, Jean de Compays seigneur de Thorain et les six écuyers de sa suite « firent armes en semblables houssures », « de cendal blanc semé (de) lettres qui furent d'or »[74]. Lors des fêtes du Pas de

73. Chanoine DEHAISNES, *Documents et extraits, op. cit.*, t. 2, p. 907. La valeur christique de ce chiffre peut suggérer pour ce Prince en espérance d'Y, l'amour ineffable du Père pour le Fils.

74. OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires, op. cit.*, t. 1, p. 309.

l'Arbre d'or, Louis de Luxembourg comte de Saint-Pol, Jacques de Luxembourg seigneur de Richebourg, Jean de Luxembourg seigneur de Sottenghien, Jacques de Luxembourg seigneur de Fiennes étaient « vestus de palletos de satin bleu », au chiffre du marquis de Ferrare, « à EM en brodure d'or, capronceaux rebracés de velours noir »[75].

L'objectivité et la relativité des témoignages doivent également inviter à une identification prudente du chiffre et de son motif, partant de l'intention manifestée.

Selon Jean de Haynin, le marquis de Ferrare faisait porter en cinquième parement une houssure chargée « de un croisant enflanbé reversé, la VIe de velours gris semée de rescaufoirs d'argent reversés »[76]. Rétablissant le sens de ces motifs, les *Mémoires* d'Olivier de La Marche affirment que cette houssure était « chargié de reschauffoirs d'argent à demie dorure gectans flambe en hault »[77].

On le voit, la lettre seule ne permet pas d'appréhender le sens d'un chiffre par la seule valeur initiale d'un nom, d'un mot, d'une devise. On ne saurait non plus prétendre identifier la ou les valeurs déterminant le choix d'un chiffre, ni reconnaître dans la mode des lettres la part d'imitation ou d'adhésion personnelle au secret d'une lettre. Lors des joutes tenues à Gand en décembre 1445, Jacques de Lalaing faisait porter la lettre K qui est « une lettre hors du nombre des aultres » sur une houssure « de drap damas gris, broudé de gros estocz jectans flamme de feu »[78]. Ses pages, vêtus de même, étaient montés sur des chevaux « couverts de velours noir chargé d'orfavrerie dorée et blanche, moult richement ; et avoient lesditz chevaulx champfrains d'argent dont yssoit une longue corne tenant au front à maniere de licorne, et furent icelles tortivées d'or et d'argent »[79].

Si le texte du chiffre nous échappe, son contexte, par contre, nous est connu. La répétition de certains éléments associés, le jeu des relations imaginées, la constance des rapports symboliques permettent d'approcher certains enchaînements du sens.

Le fait que certains seigneurs puissent porter une même lettre ou emprunter le chiffre de leur parement suggère que l'efficace du sens n'est pas dans tous les cas celui d'une identité du nom, mais plutôt d'une appartenance collective. La lettre prend valeur d'emblème. Le port d'une lettre emblématique prend un sens social et politique que complètent devises, motifs et couleurs. Sans qu'il y ait transmission « héréditaire » du chiffre, certaines Maisons princières marquent cependant leur préférence pour une lettre, ainsi la Maison de Bourbon pour la lettre Y. Cette lettre figure sur de nombreux objets ayant appartenu à Jehanne de Bourbon ; elle se reconnaît, couplée à la let-

75. *Ibid.* t. 4, p. 137.
76. JEAN SIRE DE HAYNIN, *Mémoires, op. cit.* t. 2, p. 55.
77. OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires, op. cit.*, t. 4, p. 137.
78. *Ibid.*, t. 2, p. 101. Cf. fig. 3, Combat entre Noiron et Maulgis, *Renaut de Montauban*, Paris, Arsenal, ms. 5072, f° 323 v°.
79. *Ibid.*

tre C, sur un portrait d'Isabelle de Bourbon[80] ; dupliquée et doublée du chiffre YA, elle est représentée entre les armes de France et de Bourbon dans l'édition de *La nef des Dames vertueuses*, ouvrage composé par Symphorien Champier et dédié à Anne de France duchesse de Bourbon[81]. La préférence d'une lettre impliquait-elle une « préséance » ? Y avait-il, à défaut d'une lettre souveraine, un gouvernement des lettres et, parmi elles, des lettres « nobles »[82] ?

Amour des lettres et lettres d'Amour

Noué dans le réseau multiple de ses correspondances graphiques, phonétiques, spéculatives ou ésotériques, le sens de la lettre révèle une cohérence fonctionnelle fondée sur la représentation de l'unique et du duel, du manifesté et du latent.

La lettre, nous le savons, est un symbole double dans sa représentation et son langage. Les équivoques de formes et de sens expriment cette dualité entre le signifiant et son signifié. La duplication de la lettre est plus qu'un simple souci d'ornementation. En redoublant ou dédoublant la lettre, la duplication ajoute une charge symbolique.

La duplication en formes identiques manifeste la nature gémellaire d'une lettre, d'un chiffre. La duplication en formes inversées suggère, dans le reflet inversé du double, l'ambivalence fondamentale de l'opposition et de la complémentarité, de la différence et de l'identité. Affrontées, adossées ou accolées, les lettres sont le plus souvent couplées par un lien. Le couplage les réunit en un seul chiffre, manifestant, au-delà de la différence, leur unité fondamentale. Le lien par la lettre ajoute à la valeur figurative une valeur politique. La ligature symbolique des lettres rappelle que la lettre a pouvoir de lier durablement. Le lien et son attache sont ainsi chargés d'une valeur symbolique. Le nœud, parfois associé à la lettre, ajoute au lien, le renforce, le rend stable. Symbole d'une solidarité réelle, il noue en quelque manière le lien social et politique.

Le signifié de la lettre déborde son signifiant. La valeur de la lettre transcende l'immédiat phonétique évoqué par le graphe. Jouant d'équivoques, entre l'apparent et le caché, le manifesté et le latent, le dessin de la lettre dissimule et révèle. Son graphe est chargé d'immanence, sa calligraphie peut recouvrir une autre forme, un personnage... La valeur d'une lettre peut s'exprimer par plusieurs graphes. La multiplicité et la mutabilité des signes sont autant d'approches (de reflets) de l'unique et de l'immuable dans la lettre. La lettre dont la forme est comme habitée exprime un mystère de la présence. Ce mystère est aussi celui du nom que la lettre identifie et qu'on ne peut pourtant nommer.

80. Gand, Musée des Beaux-Arts.

81. *La nef des Dames vertueuses*, Lyon, 1503, Paris, BNF, Rés. Vélins 1972, f° 6v°.

82. Le choix d'une lettre « noble » ne se limite pas aux familles princières ; cf. élection de la lettre « G » par J. MOLINET, *Ballade de l'a.b.c.*, éd. P. CHAMPION, « Pièces joyeuses du XVe siècle », *Revue de Philologie française et de littérature*, XXI, 1907, pp. 161-196.

La lettre est une icône médiatrice. Fondement scripturaire, la lettre est support de spéculation ou de méditation, moyen de la connaissance. Par son pouvoir d'évocation, elle manifeste le sacré, en sorte que les chiffres de l'Amour humain se reflètent d'un Amour divin. La couronne christique entoure parfois la lettre qu'elle sanctifie en l'approchant de la face de Dieu[83]. Chacune des lettres qui compose les mots d'Amour (a.m.e., a.m.y., a.i.m.e., ...) est une leçon d'Amour.

L'Amour est au cœur des lettres, l'âme du chiffre. Cet Amour noble que la lettre figure et dissimule se doit en effet d'être secret tout en étant public ; éminemment politique, il unit et relie. Amour gouverne la lettre, et ce gouvernement d'Amour par la lettre fixe durablement les liens qu'il écrit et qu'il noue.

L'Amour des lettres cache dans sa calligraphie, parmi les fleurs, les larmes et les feuillages, des lettres d'Amour.

Aulteribe
F-63130 Sermentizon

Annexe I

Tableaux d'onomantie

Paris, Arsenal, ms. 2872, f° 397v°
Vie ou mort du mariage
« panre... le nom du mari par soy qui li fu donne ou batesme, et devez panre toutes les lettres qui y sont et compter chascune par le compte qui est escript dessus et adiuster le compte de toutes en ung et puis diviser par 28 ».

1	2	3	4	5	6	7	8	9
a	b	c	d	e	f	g	h	i
10	20	2	12	22	4	14	24	6
k	l	m	n	o	p	q	r	s
13	2	20	8	24				
t	u	x	y	z				

Paris, Arsenal, ms. 2872, f° 400v°
« Table des nativictes pour trouver la planete et le signe de chascun. »

3	3	28	24	25	3	1	6
a	b	c	d	e	f	g	h
25	26	21	23	15	9	14	21
i	k	l	m	n	o	p	q
12	9	9	16	16	3		
r	s	t	u	x	z		

Paris, BNF, ms. fr. 1355, f° 173
« Quant voldres savoir la nature de la jouvence d'aulcun ou le samblance de son adventure et le mois ouquel il devra morir, prendes le nom de luy et le nom de sa mere et le nom de l'a.b.c. par chel a.b.c. que vous vees chi desoubz. »

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t
1	2	20	4	5	24	3	20	10	13	2	13	22	13	2	20	21	20	4
u	x	y	z															
22	17	10	7															

83. Cf. Couronne christique au chiffre EE, Champfleury aux armes des Croy Luxembourg, tapisserie du Château de Langeais ; couronne christique au chiffre M (Arsenal ms. 5087, f° 144v°, *La Fleur des Histoires*) ; « Incarnation » du chiffre EE dans la fleur de chardon, tapis de trône marial (Heures d'Étienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, Ms. 71). Figuration de l'Y dans la mandorle, Tapisserie de l'Apocalypse d'Angers...

Fréquence de représentation des lettres et motifs

Fêtes tenues à : / **Motifs**	Dijon (1) Juillet 1443	Nancy (2) Février 1445	Châlons (3) Juin 1445	Tarascon (4) Juin 1449	Bruges (5) Avril 1463	Bruges (6) Juillet 1468	Bruges (7) Janvier 1470	**Total**
Figures cosmiques								**24**
soleil	1	7	3					11
lune						1		1
étoile			1					1
rai					1	1		2
croissant			7					7
nuée					1	1		2
Figures humaines								**4**
tête homme		1				1		2
tête femme	1					1		2
Figures animales								**13**
lion		5	1			1		7
lionceau		1						1
licorne	1				1			2
porc (crin de)					1			1
vache		1						1
monstre marin	1							1
Figures végétales								**123**
fleur	3			1	1	7		12
lys			1					1
chardon		1	1			4		6
églantier		1						1
rose	1	3			1	8		13
violette						2	3	5
glay					1			1
ancolie						13		13
arbre						27		27
feuillage	2	3	1	3	10	8	3	30
branche					2			2
estoc/bâton		2				9	1	12

Fêtes tenues à : / **Motifs**	Dijon (1) Juillet 1443	Nancy (2) Février 1445	Châlons (3) Juin 1445	Tarascon (4) Juin 1449	Bruges (5) Avril 1463	Bruges (6) Juillet 1468	Bruges (7) Janvier 1470	**Total**
Objets								**198**
coquille	1					1		2
fiole						1		1
perle	1	2	1	1			1	6
larme	2	7	4	1	12	7		33
brandon					1			1
réchauffoir					2	1		3
fusil						2		2
feu grégeois		1	1			1		3
houppe			2	5	10	1	2	20
floquet				1				1
plume						5		5
anneau						1		1
collier	1	1						2
nœud					2	15		17
campanne	1	4	2		19	28	1	55
boulon					2	3	2	7
bouton		1	1		1			3
cloche/sonnette					3	1		4

Fêtes tenues à : **Motifs**	Dijon (1) Juillet 1443	Nancy (2) Février 1445	Châlons (3) Juin 1445	Tarascon (4) Juin 1449	Bruges (5) Avril 1463	Bruges (6) Juillet 1468	Bruges (7) Janvier 1470	**Total**
pomme		2				1		3
poire	1	3	3		5	2		14
pigne								
taloche				1				1
gorgerin						1		1
serviette						1		1
miroir						1		1
barbacane						1		1
rabot						1		1
Crx St-André	1				3	2	2	8
Lettres								**110**
Lettres	10	19	12	7	23	35	4	110

Sources :

(1) : O. de la Marche, *Mémoires*, éd. H. Beaune, J. d'Arbaumont, Paris, 1883, t. 1, chap. 9, p. 290-335.
(2) : G. Leseur, *Histoire de Gaston IV Comte de Foix*, éd. H. Courteault, Paris, 1893, t. 1, chap. 8, p. 129-171.
(3) : *Ibid.* t. 1, chap. 9, p. 173-194.
(4) : Le Roi René, *Œuvres complètes*, éd. Comte de Quatrebarbes, Angers, 1844, t. 2, p. 49-83.
(5) : *Le Pas du Perron fée tenu à Bruges en 1463, par le chevalier Philippe de Lalaing*, éd. F. Brassart, Douai, 1874.
(6) : O. de La Marche, *Mémoires*, éd. cit. t. 3, chap. 4, p. 101-201 et t. 4, Traictié des nopces de monseigneur le Duc de Bourgogne, p. 95-145.
(7) : « Traictié d'un tournoy tenu à Gand par Claude de Vauldray, seigneur de l'Aigle, l'an 1469 », in *Traictié de la forme et devis comme on faict les tournois*, éd. B. Prost, Paris, 1878.

Jean-Pierre JOURDAN, La lettre et l'étoffe

La lettre est un symbole double dans sa représentation et son langage. Les équivoques de formes et de sens expriment cette dualité entre le signifiant et son signifié. La duplication de la lettre est plus qu'un simple souci d'ornementation. En redoublant ou dédoublant la lettre, cette duplication ajoute une charge symbolique. Le signifié des lettres procède d'une sédimentation d'emploi utilisant leurs propriétés morales, didactiques, christiques, cosmologiques et mantiques. La lettre dont la forme est comme « habitée » exprime un mystère de la présence. Ce mystère est aussi celui du nom que la lettre identifie et qu'on ne peut pourtant nommer. L'Amour est au cœur des lettres, l'âme du chiffre.

Lettre — Chiffre — Symbolique — Textile

Jean-Pierre JOURDAN, The letter and the Fabric

The letter is a double symbol in its representation and in its language. The ambiguity of forms and meanings expresses this duality between the signified and its signifier. The duplication of the letter is not merely ornamental. Doubling or redoubling the letter gives more intensity to its symbolic import. The signification of the letters derives from the moral, didactic, religious, cosmological or mantic properties they were endowed with. The letter whose form is as if « inhabited » expresses a mystery of presence. The mystery is also contained in the name which the letter identifies but which cannot be designated : « Amour » (love) is at the heart of the letters, the « âme » (soul) of the cipher.

Letter — Cipher — Symbol — Textiles

Médiévales 29, automne 1995, pp. 47-63

Michel PASTOUREAU

JÉSUS TEINTURIER
HISTOIRE SYMBOLIQUE ET SOCIALE
D'UN MÉTIER RÉPROUVÉ

Parmi les différentes versions des évangiles apocryphes qui nous content l'enfance de Jésus, plusieurs accordent une place importante à ses tentatives pour apprendre un métier. Elles nous expliquent comment Marie et Joseph souhaitent faire entrer chez un maître cet enfant peu ordinaire, qui parfois leur donne bien du souci. Malheureusement les échecs succèdent aux échecs. Le jeune Jésus n'est pas fait pour la condition d'élève, ni pour celle d'apprenti ; et cela ni chez le maître d'école, ni chez le scribe, ni chez le forgeron, ni chez le cuisinier, ni même chez son père le charpentier. Quel que soit le corps de métier, il se montre inapte au travail, commet des maladresses, se livre à des facéties et place son maître du moment dans une position difficile. En général, toutefois, cela ne dure guère : grâce à un ou deux miracles, Jésus rétablit bientôt une situation compromise, accomplit en un instant les tâches qu'on lui demandait, puis se transforme en bienfaiteur et, ce faisant, étonne, attire et convertit.

Un épisode de ces « années d'apprentissage » semble avoir, plus que les autres, marqué les hommes de la fin du Moyen Âge : l'histoire de Jésus chez le teinturier. Nous en avons conservé plusieurs versions latines et vernaculaires (notamment anglo-normandes), héritées des anciens évangiles arabes et arméniens de l'Enfance compilés aux premiers siècles du Christianisme[1]. Ces différentes versions ont en outre engendré, à partir du XII[e] siècle, une iconographie prenant place sur des supports variés : miniatures, bien sûr, mais aussi, carreaux de céramique, vitraux, retables[2].

1. L'introduction la plus commode aux textes apocryphes du Nouveau Testament, notamment aux évangiles de l'Enfance, se trouve dans le *Supplément* au *Dictionnaire de la Bible* de F. VIGOUROUX, t. I, Paris, 1928, col. 481-487 (*Apocryphes du Nouveau Testament* par Mgr AMMAN).

2. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II/2, Paris, 1957, p. 288, se trompe en affirmant que l'épisode de Jésus chez le teinturier n'a donné naissance qu'à un seul témoignage iconographique (un retable de Pedro Garcia de Benabarre, aujourd'hui conservé dans l'église paroissiale de Ainsa, près de Lérida, en Catalogne). Les témoigna-

Le teinturier de Tibériade

Malgré quelques différences, les textes, pour la plupart inédits, articulent cette histoire autour de la même trame. Je la résume ici d'après un manuscrit latin de la Biblioteca Ambrosiana à Milan[3] et un manuscrit anglo-normand de la Bibliothèque Bodléienne à Oxford[4], tous deux copiés au début du XIVe siècle.

Jésus, âgé de huit ans, est placé en apprentissage chez un teinturier de Tibériade. Son maître, nommé Israèl, lui montre les cuves à teinture et lui enseigne les particularités de chaque couleur. Puis il lui remet plusieurs étoffes somptueuses apportées par de riches patriciens et lui explique comment chacune doit être teinte d'une couleur spécifique. Après lui avoir confié ce travail, Israèl part dans les bourgades alentour faire la collecte de nouveaux vêtements à teindre. Pendant ce temps, Jésus, oubliant les consignes de son maître et pressé de retrouver ses parents, plonge toutes les étoffes dans la même cuve et rentre chez lui. C'était une cuve d'indigo. Quand le teinturier revient le lendemain, toutes les étoffes sont uniformément bleues. Il entre dans une violente fureur, gronde Jésus, se proclame déshonoré devant toute la ville. Jésus lui dit alors : « Ne t'inquiète pas, Maître, je vais rendre à chaque étoffe la couleur qui doit être la sienne. » Il les replonge alors toutes dans la cuve d'indigo puis les ressort une par une, chacune dotée de la couleur souhaitée.

Dans quelques versions, Jésus n'a même pas besoin de replonger les étoffes dans la cuve pour leur redonner les teintes qu'elles doivent avoir. Dans d'autres, le miracle s'opère devant une foule de curieux, qui se mettent à louer Dieu et à reconnaître en Jésus son fils. Dans d'autres encore, Jésus n'est pas entré chez le teinturier comme apprenti mais en véritable chenapan. C'est en cachette qu'avec ses camarades de jeu il a pénétré dans la boutique et par une sorte de mauvaise plaisanterie qu'il a plongé dans une cuve les étoffes et les vêtements qui attendaient d'être teints de différentes couleurs. Mais il répare rapidement son méfait et donne à chaque étoffe la plus solide et la plus belle couleur qui se puisse voir.

En lui-même, cet épisode chez le teinturier ne diffère guère des

ges au contraire en sont relativement nombreux et prennent place sur des supports variés (voir plus loin la note 4). Sur l'iconographie générale des évangiles de l'enfance du Christ, on trouvera des informations récentes dans E. KIRSCHBAUM éd., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, tome III, Fribourg en Brisgau, 1971, col. 39-85 *(Leben Jesu)*.

3. Ms. L. 58 sup., f° 12 et 12v°.

4. Ms. Selden Supra 38, f° 25-27v°. Ce manuscrit, qui semble pouvoir être daté des années 1315-1325, comporte un cycle de soixante miniatures consacrées à l'enfance du Sauveur, depuis l'Annonciation jusqu'aux noces de Cana. Voir L.F. SANDLER, *Gothic Manuscripts (1285-1385)*, Londres, 1986, tome II, pp. 62-63. D'une manière générale, l'iconographie de l'enfance du Christ connaît une grande vogue dans l'Angleterre de la première moitié du XIVe siècle. Voir deux exemples dans le catalogue de l'exposition *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England, 1200-1400*, Londres, Royal Academy of Arts, 1987, n° 203, pp. 277-278 et n° 217, pp. 283-284.

autres miracles opérés par Jésus pendant sa petite enfance, soit lors de la fuite en Égypte, soit une fois de retour à Nazareth. Les évangiles canoniques n'en soufflent mot, mais les évangiles apocryphes sont prolixes à leur sujet. Il s'agit pour les seconds de combler les silences des premiers, de satisfaire la curiosité des fidèles et de frapper les esprits au moyen de *mirabilia*. Mais souvent, l'anecdote l'emporte sur la parabole, et il est difficile de tirer de ces récits un quelconque enseignement pastoral ou théologique. D'où leur exclusion du corpus canonique et la méfiance extrême avec laquelle les Pères de l'Église les ont toujours regardés. Certains y ont même vu une littérature de nature hérétique.

Ces textes apocryphes sont pourtant fort anciens. Ceux auxquels la tradition a fini par donner le nom d'*Évangiles de l'Enfance* (Évangile du pseudo-Thomas, Évangile arabe, Évangile arménien, Protoévangile de Jacques) semblent dater, dans leurs plus anciennes versions, des IIe et IIIe siècles[5]. Ils ont laissé des traces profondes et durables dans toute la culture chrétienne et doivent être considérés comme des documents d'histoire à part entière. Ils ont en outre une forte dimension anthropologique, qui mériterait de retenir davantage l'attention des chercheurs[6].

L'épisode de Jésus chez le teinturier de Tibériade est instructif à plusieurs égards. Il nous rappelle d'abord comment, aux yeux du Christianisme médiéval, Jésus n'a pas seulement pouvoir sur les êtres vivants mais aussi sur la matière, et notamment ici sur la plus rebelle d'entre toutes : la matière colorante. Pour les hommes du Moyen Âge, changer la nature des couleurs est peut-être un miracle encore plus singulier que de guérir un malade ou de ressusciter un mort, parce que changer la couleur d'une chose est presque toujours une opération qui relève de la ruse, du déguisement ou de la magie, et qui donc est le fait du Diable ou de ses suppôts. Que ce soit Jésus qui opère ce miracle nous fait pénétrer dans le domaine de l'extraordinaire.

Par là même, cet épisode nous rapppelle aussi combien les activités de teinture ont toujours suscité la méfiance, la peur, l'inquiétude ou l'admiration. Être teinturier n'est en rien un métier comme

5. On utilisera encore avec profit la vieille édition de C. TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, 2e éd., Leipzig, 1876, et la traduction en français moderne de P. PEETERS, *Évangiles apocryphes*, Paris, 1914 (t. II : *L'évangile de l'enfance*). Une nouvelle édition des différentes versions latines serait toutefois bienvenue. Pour les traditions en langues vernaculaires, on aura toujours recours à l'ouvrage classique, quoique vieilli sur de nombreux points, de R. REINSCH, *Die Pseudo-Evangelien von Jesu und Maria Kindheit in der romanischen und germanischen Literatur*, Halle, 1879. En annexe au premier tome de son *Lexique roman* (Paris, 1838), F. Raynouard a publié des extraits de la version provençale des évangiles de l'enfance, notamment l'épisode de Jésus chez le teinturier.

6. Outre l'article de synthèse mentionné à la note 1, on consultera : H. HENNECKE, *Neutestamentlichen Apocryphen*, Tübingen, 1924 ; M.R. JAMES, *The Apocryphal New Testament*, Oxford, 1950 ; F. AMIOT, *La Bible apocryphe. Évangiles apocryphes*, Paris, 1952.

un autre. Comme le forgeron et comme l'alchimiste, le teinturier transforme la matière, la fait passer d'un état dans un autre, change l'ordre des choses voulu par le Créateur en captant, *per artificium*, les forces de la nature. Comme le forgeron et comme l'alchimiste, il semble posséder l'art d'obtenir, par des procédés jugés inquiétants et maléfiques, des résultats qui sont inaccessibles au commun des mortels et étrangers à l'intervention divine, la seule légitime et efficace[7].

De Joseph à Renart

Plusieurs histoires célèbres mettent en valeur ce caractère trouble ou malfaisant de la teinture et des hommes qui la pratiquent. À commencer par un passage de la Genèse, maintes fois glosé par les Pères et qui en est comme la métaphore sanglante. Il s'agit, dans l'histoire de Joseph et de ses frères, de l'épisode au cours duquel ces derniers, voulant faire croire à leur père Jacob que son plus jeune fils — qu'ils haïssent parce qu'il est le préféré et parce qu'il a eu deux songes prédisant qu'il s'élèverait au-dessus deux — a été dévoré par une bête féroce (Gen. XXXVIII, 12-35). Après avoir essayé de le tuer en le jetant dans une citerne, puis l'avoir vendu comme esclave à des marchands ismaélites se rendant en Égypte, ils conservent sa tunique — une tunique rayée d'un très grand prix que Jacob avait fait spécialement faire pour son fils bien aimé — et la trempent dans le sang d'un bouc. *Tulerunt autem tunicam ejus et in sanguinem haedi, quem occiderant, tinxerunt*, dit la Vulgate[8]. Le bain dans le sang de l'animal est ici assimilé à un bain de teinture, et l'emploi du verbe *tingere* (teindre) là où des verbes comme *mergere, immergere* (plonger) ou *imbuere* (imbiber) auraient suffi, souligne pleinement ce caractère félon, diabolique et mortifère que peuvent avoir les activités de teinture. De fait, la ruse sinistre des frères réussit parfaitement : Jabob reconnaît dans ce vêtement rougi de sang la tunique de son fils préféré et, le croyant mort, s'arrache les cheveux, déchire ses propres vêtements et entame un deuil de longue durée.

Pour les Pères de l'Église, Joseph est la préfigure du Messie : *Joseph in Christum figuratur*, écrit déjà Tertullien au début du IIIe siècle. Jeté dans la citerne, il annonce la mise au tombeau ; vendu par ses frères, il prédit la trahison de Judas et les trente deniers. Sa tunique, que ses frères ensanglantèrent, est comparée à la chair du Sauveur, que ses bourreaux flagellèrent, couvrirent de sang et mirent à mort : *Nudaverunt Joseph fratres sui tunica polymita, Judaei Chris-*

7. Il est dommage que M. Éliade, dans son ouvrage célèbre *Forgerons et alchimistes*, Paris, 1977 (2e éd. anglaise, Chicago, 1976), n'ait pas prolongé ses enquêtes et ses réflexions vers le monde des teinturiers. Les problèmes que ces derniers soulèvent par rapport à la matière et à la société sont voisins de ceux que posent les forgerons et les alchimistes.

8. Gen. XXXVII, 31.

tum exspoliaverunt tunica corporali. Les gloses sur ce passage de l'histoire de Joseph sont nombreuses[9] et ont laissé une iconographie abondante montrant la transformation de la tunique rayée (ou multicolore, c'est-à-dire ici somptueuse) en une tunique sanglante et monochrome[10].

Une autre histoire, profane celle-ci mais presque aussi célèbre, souligne ce lien entre la teinture et la tromperie. Il s'agit d'un épisode compilé vers 1179-1180 et ajouté vers la fin du XIIe siècle à la branche I du *Roman de Renart*, au cours duquel le goupil, toujours en quête de nourriture et de mauvaises actions, cherche à se déguiser pour mieux tromper ses ennemis et échapper aux poursuites que le roi Noble a engagées contre lui après le siège infructueux de Maupertuis[11]. Renart pénètre ainsi dans l'officine d'un teinturier et tombe accidentellement dans une cuve de teinture jaune. Furieux, l'artisan menace de le tuer mais Renart lui explique qu'il est lui aussi teinturier et qu'il va lui enseigner une technique nouvelle dans l'art de teinturerie, une technique « très en vogue à Paris » et qui consiste à mêler de la cendre au colorant. Le vilain, intrigué, aide l'animal à sortir, mais sitôt hors de la cuve celui-ci se moque de lui, avoue qu'il n'est pas teinturier, mais le félicite pour la qualité de sa préparation qui de roux l'a fait jaune et donc rendu méconnaissable :

> « Ta teinture est molt bien prenanz :
> Jaunez en sui, et toz luisanz »[12].

Ainsi déguisé, Renart peut continuer sa route et ses méfaits en toute impunité. Rencontrant Ysengrin, il se fait passer pour un jongleur breton. Puis, aidé du loup, il dérobe une vielle et regagne sa demeure où sa femme Hermeline, le croyant mort, s'apprête à épouser en secondes noces un neveu du blaireau, Poncet. Toujours méconnaissable sous sa livrée jaune, le goupil se propose de jouer de la vielle au cours de la cérémonie nuptiale ; ce qui lui donne l'occasion de tromper tout le monde, de perturber les noces, de punir sa prétendue veuve et de se venger de Poncet en le faisant mettre à mort par les mâtins d'un paysan[13].

Les critiques modernes ont cherché à expliquer la symbolique de la couleur jaune dans cet épisode de Renart teinturier puis jongleur. Ils se sont quelque peu fourvoyés en y décelant les traces d'une lointaine origine orientale — un conte indien, le *Pantchantantra*, plusieurs

9. À commencer par celles de Philon d'Alexandrie dès le premier siècle de notre ère, maintes fois reprises et commentées par les Pères de l'Église.

10. Voir L. RÉAU, *op. cit.*, t. II/1, pp. 156-171 et E. KIRSCHBAUM, *op. cit.*, t. II, col. 423-434.

11. A. MICHA, « Note sur la date de la branche Ib du *Roman de Renart* », *Romania*, t. 92, 1971, p. 261 (propose comme datation : 1179-1180).

12. E. MARTIN éd., Strasbourg, 1882, br. I, vers 2313-2314.

13. *Ibid.* br. I, vers 2321-3212.

fois remanié et transmis à l'Occident par l'Islam[14] — ou bien une allusion à la couleur héraldique du royaume d'Angleterre. La mise en scène d'un « jongleur breton » ne pouvait, aux dires de certains érudits, fort peu au courant de la signification des couleurs en héraldique médiévale, que l'associer à la couleur jaune (qui marquerait ses origines insulaires !), ou bien s'expliquerait par la composition de cette sous-branche — l'une des plus vivantes du *Roman*, truculente comme un fabliau — dans le royaume anglo-normand, vers la fin du règne d'Henri II Plantegenêt. Pareilles hypothèses ne résistent pas à l'analyse. Non seulement le jaune n'est en rien la couleur héraldique ou emblématique du royaume d'Angleterre (c'est bien évidemment le rouge), mais il est patent que cette couleur est ici choisie pour mettre en valeur la ruse du goupil. C'est du reste cette même couleur qui prendra place sur l'écu de Renart lors de son duel judiciaire contre Ysengrin, duel conté par la branche VI du *Roman*. Dans la symbolique médiévale des couleurs, le jaune — comme du reste le roux, sa forme superlative — est presque toujours associé au mensonge, à la ruse et à la félonie[15]. Trois vices qui sont la nature même de Renart et que sa transformation passagère en faux teinturier met pleinement en exergue. Tout teinturier est un tricheur, mais un faux teinturier triche encore plus que les autres. Le vice ici devient en quelque sorte exponentiel.

Dans une branche plus tardive, la branche XIII, probablement mise en forme vers 1240, le goupil, de plus en plus diabolique, se teint non plus en jaune mais en noir. Se faisant appeler Chufflet, il trompe tout le monde, vole un baiser à la louve Hersent, trahit son complice Rousseau avec qui il s'était aventuré dans un poulailler, berne les chiens, puis finit par se faire prendre. Condamné à être enfermé dans un sac et jeté à l'eau, il ne doit son salut qu'à son cousin Grimbert le blaireau[16].

Ici encore, la couleur apparaît comme un déguisement, une falsification, une substance diabolique qui permet aux animaux — et donc aux hommes — de se faire passer pour ce qu'ils ne sont pas et de commettre impunément toutes sortes de méfaits. Vices constamment dénoncés par les prélats et les théologiens qui, tout au long du Moyen Âge (et même bien au-delà), voient dans les couleurs trop riches ou trop séduisantes des parures trompeuses et un luxe inutile. *Fraus et vanitas colorum !* Opinion que semble relayer l'étymologie médiévale du mot *color* : pour la plupart des auteurs — mais pas pour

14. U. LEO, *Die erste Branche des « Roman de Renart » nach Stil, Aufbau, Quellen und Einfluss*, Göttingen, 1917 ; U.T. HOLMES, « A Possible Source for Branch I of the Roman de Renart », *Romanic Review*, t. 17, 1926, pp. 143-146 ; R. BOSSUAT, *Le Roman de Renart*, Paris, 1971, p. 41.

15. On me permettra de renvoyer ici à deux de mes articles : « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert », *Médiévales*, 4, 1983, pp. 62-73, et « Tous les gauchers sont roux », *Le Genre humain*, t. 16-17, 1988, pp. 343-354.

16. E. MARTIN éd., Strasbourg, 1885, tome II, branche XIII *(Renart le Noir)*.

Isidore[17] — ce mot doit être rattaché à la famille du verbe *celare*, cacher. La couleur c'est ce qui cache, ce qui habille, ce qui dissimule pour mieux tromper[18].

Un métier bien documenté

La méfiance longtemps suscitée par les métiers de la teinturerie mériterait elle aussi de retenir davantage l'attention des historiens et des anthropologues. Dans l'Occident médiéval cette méfiance s'exprime aussi bien dans le domaine des légendes et de l'imaginaire que dans la société véritable. Et les sources, écrites ou figurées, qui permettraient d'étudier pourquoi et comment ces métiers sont des métiers plus ou moins réprouvés, ne manquent pas[19].

Les teinturiers médiévaux, en effet, ont laissé beaucoup de traces dans les documents. À cela plusieurs raisons, la principale tenant à la place importante que leur activité occupe dans la vie économique. L'industrie textile, on le sait, est la grande industrie motrice de l'Occident médiéval, et toutes les villes drapières sont des villes où les teinturiers sont nombreux et puissants. Or les conflits y sont fréquents qui les opposent à d'autres corps de métiers, notamment aux drapiers, aux tisserands et aux tanneurs. Partout, l'extrême division du travail et les règlements professionnels rigides réservent aux teinturiers le monopole des pratiques de teinture. Mais les tisserands et les drapiers, qui n'ont pas le droit de teindre, le font quand même. D'où des litiges, des procès, et donc des archives, souvent riches d'informations pour l'historien des couleurs. On y apprend par exemple qu'au Moyen Âge on teint presque toujours le drap, très rarement le fil.

Parfois, comme à Paris au XIIIe siècle, les tisserands obtiennent des autorités municipales ou seigneuriales le droit de teindre dans une couleur nouvellement mise à la mode ou bien à partir d'une matière

17. Plutôt que de rattacher le mot *color* à la famille du verbe *celare*, Isidore de Séville préfère le relier à celle du mot *calor*. Pour lui, la couleur est une lumière et une chaleur avant d'être une matière : *Colores dicti sunt quod calore ignis vel sole perficiuntur* (*Etymologiae*, livre XIX, chap. 17, 1).

18. Sur cette mauvaise réputation de la couleur, qui a traversé les siècles, je renvoie à mes deux études : « L'Église et la couleur des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 147, 1989, pp. 203-230 ; et « La Réforme et la couleur », *Bulletin de la Société d'histoire du Protestantisme français*, t. 138, 1992, pp. 325-342.

19. Dans son étude « Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval », republiée dans le recueil *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, 1977, pp. 91-107, Jacques Le Goff mentionne les teinturiers parmi les métiers vils, méprisés et interdits aux clercs (p. 93). Sur eux pèse le tabou de la saleté et de l'impureté, comme du reste sur bon nombre d'ouvriers du textile — ceux que dans les villes drapières agitées des XIVe et XVe siècles on qualifie parfois d'« ongles bleus ». En revanche, Werner Danckert, dans son bel ouvrage *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*, Berne et Munich, 1963, n'en fait aucune mention.

colorante jusque là peu ou pas utilisée. Ce privilège de la nouveauté, qui permet de contourner statuts et règlements, et qui souvent nous montre le corps de métier des tisserands comme bien moins conservateur (en ce domaine) que celui des teinturiers, provoque naturellement la colère de ces derniers. À Paris, la reine Blanche de Castille autorisa vers 1230 les tisserands à teindre en bleu dans deux de leurs officines en utilisant exclusivement la guède. Cette mesure, qui répondait à une demande nouvelle de la clientèle pour cette couleur, autrefois délaissée et désormais recherchée — nous sommes alors en pleine « révolution bleue » — provoqua un conflit venimeux entre teinturiers, tisserands, autorité royale et autorités municipales pendant plus d'un siècle[20].

Avec les tanneurs — autres artisans suspects, parce qu'ils travaillent à partir de cadavres d'animaux — les conflits ne portent pas sur le tissu mais sur l'eau de la rivière. Teinturiers et tanneurs en ont un besoin vital pour exercer leur métier. Mais il faut que ce soit une eau propre. Or quand les premiers l'ont souillée, les seconds ne peuvent plus s'en servir pour laisser macérer leurs peaux. Inversement, lorsque ces derniers rejettent à la rivière les eaux sales du tannage, les teinturiers ne peuvent plus passer derrière eux. D'où, ici encore, des discordes, des procès, et donc des documents d'archives.

À propos de cette même eau de la rivière, des querelles semblables — et souvent violentes — opposent les teinturiers entre eux. Dans chaque ville drapière, en effet, les métiers de la teinturerie sont strictement compartimentés selon les matières textiles (laine, soie) et selon les couleurs ou groupes de couleurs. Les règlements interdisent de teindre une étoffe ou d'opérer dans une gamme de couleurs pour laquelle on n'a pas licence. Pour la laine, par exemple, si l'on est teinturier de rouge, on ne peut pas teindre en bleu et *vice versa*. En revanche, les teinturiers de bleu peuvent parfois prendre en charge les tons verts et les tons noirs, et les teinturiers de rouge, la gamme des jaunes. Si donc, dans une ville donnée, les teinturiers de rouge sont passés les premiers, les eaux de la rivière seront fortement rougies et les teinturiers de bleu ne pourront plus s'en servir avant un certain temps. D'où des conflits perpétuels et des rancunes qui traversent les siècles. Parfois, comme à Rouen au début du XVIe siècle, les autorités municipales tentent d'établir un horaire d'accès à la rivière que l'on inverse

20. Ce privilège accordé par la reine Blanche aux tisserands est notamment repris par le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau (1268) : « Quiconques est toisserans a Paris, il ne puet taindre a sa maison de toutes couleurs fors que de gaide ; mès de gaide ne puet il taindre fors que en II mesons. Quar la roine Blanche, qui Diex absoille, otroia que li mestiers des toissarans peust avoir II hostex es quex l'en peust ovrer de mestiers de tainturerie et de toissanderie » (*Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, R. DE LESPINASSE et F. BONNARDOT éd., Paris, 1879, pp. 95-96, article XIX). — Sur la mode nouvelle des tons bleus dans l'étoffe et le vêtement à la fin du XIIe et au début de XIIIe siècle, je renvoie, en attendant une étude plus approfondie, à mon court article « Et puis vint le bleu », *Europe*, n° 654, oct. 1983, pp. 43-50.

ou modifie chaque semaine, afin que tour à tour chacun puisse bénéficier des eaux propres[21].

Dans certaines villes d'Allemagne et d'Italie, la spécialisation est poussée plus loin encore : pour une même couleur, on distingue les teinturiers d'après l'unique matière colorante qu'ils ont le droit d'utiliser. À Nuremberg et à Milan, par exemple, aux XIV[e] et XV[e] siècles, on sépare parmi les teinturiers de rouge ceux qui emploient la garance *(warantia, razza, blatta)*, matière végétale produite abondamment en Occident et d'un prix raisonnable, de ceux qui utilisent le kermès *(coccum, granum, kernesinum)*, matière animale importée à prix d'or d'Europe orientale ou du Proche-Orient. Ils ne sont pas soumis aux mêmes taxes ni aux mêmes contrôles, n'ont pas recours aux mêmes techniques ni aux mêmes mordants, ne visent pas la même clientèle[22]. Dans d'autres villes d'Allemagne (Lubeck, Erfurt, Cologne, Augsbourg), on distingue, pour les tons rouges et pour les tons bleus, les teinturiers ordinaires *(Färber)* des teinturiers de luxe *(Schönfärber)*. Ces derniers emploient des matières nobles et savent faire pénétrer profondément les couleurs dans les fibres de l'étoffe. Ce sont des *tinctores cujus colores optimi atque durabiles sunt*[23].

Cette étroite spécialisation des activités de teinture n'étonne guère l'historien des couleurs. Elle doit en effet être rapprochée de cette aversion pour les mélanges, héritée de la culture biblique, qui imprègne toute la sensibilité médiévale. Ses répercussions sont nombreuses, aussi bien dans les domaines idéologique et symbolique que dans la civilisation matérielle[24]. Mêler, brouiller, fusionner, amalgamer, sont souvent considérés comme des opérations infernales parce qu'elles enfreignent l'ordre et la nature des choses voulus par le Créateur. Tous ceux qui sont conduits à les pratiquer de par leur tâches profession-

21. Je remercie M. Denis Hue qui m'a communiqué cette information tirée du manuscrit Y 16 de la Bibliothèque municipale de Rouen : le 11 décembre 1515, les autorités municipales établissent un « horaire » d'accès aux eaux propres de la Seine pour les teinturiers de guède (bleu) et ceux de garance (rouge).

22. Grâce aux travaux, anciens et nombreux, portant sur l'histoire de l'industrie et du commerce des draps, les matières tinctoriales utilisées dans l'Occident médiéval sont aujourd'hui relativement bien connues. Les teinturiers, en revanche, restent des personnages sous-étudiés (contrairement aux marchands-drapiers ou même aux tisserands). J'espère pouvoir leur consacrer prochainement un ouvrage à part entière. Outre leur spécialisation par couleurs et par matières colorantes, les teinturiers se distinguent par le textile qu'ils traitent (laine ou soie, parfois lin et, en Italie, coton) et par les procédés de mordançage qu'ils utilisent : teinturiers « de bouillon », qui mordancent fortement, et teinturiers « de guède » ou « de bleu », qui ne mordancent pas ou très peu. Voir : F. BRUNELLO, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Vicence, 1968 ; E.E. PLOSS, *Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter*, 6[e] éd., Munich, 1989 ; et pour les teintures : G. DE PŒRCK, *La draperie médiévale en Flandre et en Artois. Technique et terminologie*, Bruges, 1951, t. I, pp. 150-198.

23. R. SCHOLZ, *Aus der Geschichte des Farbstoffhandels im Mittelalter*, Munich, 1929, p. 2 et *passim* ; F. WIELANDT, *Das Konstanzer Leinengewerbe. Geschichte und Organisation*, Constance, 1950, pp. 122-129.

24. M. PASTOUREAU, *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, 1991, pp. 9-15.

nelles éveillent la crainte ou la suspicion, parce qu'ils semblent tricher avec la matière. Eux-mêmes, du reste, hésitent à se livrer à certaines opérations, comme le mélange de deux couleurs pour en obtenir une troisième. On juxtapose, on superpose mais on ne mélange pas. Avant le XVe siècle, par exemple, aucun recueil de recettes pour fabriquer des couleurs, que ce soit dans le domaine de la teinture ou dans celui de la peinture, ne nous explique que pour fabriquer du vert il faille mélanger du bleu et du jaune. Les tons verts s'obtiennent autrement, soit à partir de pigments et de colorants naturellement verts (terres vertes, malachite, vert-de-gris, nerprun, aulne, jus de poireau), soit en faisant subir à des colorants bleus ou noirs un certain nombre de traitements qui ne sont pas de l'ordre du mélange. Au reste, pour les hommes du Moyen Âge, qui ignorent tout du spectre et de la classification spectrale des couleurs, le bleu et le jaune sont deux couleurs qui n'ont pas le même statut, qui ne se situent pas sur les mêmes axes ni sur les mêmes échelles de valeurs : elles ne peuvent donc pas avoir un « palier » intermédiaire qui serait la couleur verte[25]. Et chez les teinturiers, les cuves de bleu et les cuves de jaune ne se trouvent pas dans les mêmes officines ; il est donc difficile de les mélanger ou de plonger successivement un même drap dans les deux cuves pour le teindre en vert.

Une profession suspecte

Un autre fait de sensibilité, sur lequel les métiers de la teinturerie attirent l'attention du chercheur, concerne la densité et la saturation des couleurs. L'étude des procédés techniques, du coût des matières colorantes et du prestige hiérarchique des différents draps montre que les systèmes de valeurs se construisent au moins autant sur la densité et la luminosité des couleurs que sur leur coloration proprement dite. Une belle couleur, une couleur chère et valorisante c'est une couleur dense, vive, lumineuse, qui pénètre profondément dans les fibres du tissu et qui résiste aux effets décolorants du soleil, de la lessive et du temps. Ces systèmes de valeurs, qui donnent priorité à la densité sur la nuance et la tonalité, se retrouvent dans bien d'autres domaines où la couleur est concernée : les faits de lexique, les préoccupations morales, les enjeux artistiques, les lois contre le luxe. J'y ai plusieurs fois fait allusion ailleurs et n'y reviens pas ici[26]. Mais chez le teinturier du Moyen Âge et sa clientèle, comme chez le pein-

25. R. SCHOLZ, *op. cit.*, pp. 2-3, confirme qu'il n'a jamais rencontré de recueil allemand de recettes destinées aux teinturiers qui expliquerait que pour faire du vert il faille mélanger ou superposer du bleu et du jaune. Sur cette question, voir aussi M. PASTOUREAU, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989, pp. 16-18.

26. *Ibid.*, pp. 24-39 et ID. « Du bleu au noir. Éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 14, 1988, pp. 9-22.

tre et son public, il est vraiment permis de se demander si — contrairement à notre perception moderne des couleurs — un rouge saturé n'est pas perçu comme plus proche d'un bleu saturé que d'un rouge désaturé. Priorité à l'axe de saturation sur celui de coloration.

Cette exigence de la couleur dense, de la couleur qui tient *(color stabilis)*, est recommandée par tous les recueils de recettes destinés aux teinturiers. L'opération essentielle en cette matière est le mordançage, c'est-à-dire le recours à une substance intermédiaire (tartre, alun, chaux, vinaigre, urine) qui a pour fonction de faire entrer cette matière vivante, rebelle et dynamique qu'est la couleur, dans ce matériau paisible et maîtrisé qu'est le tissu. Chaque textile, chaque colorant exige tel ou tel mordant. Chaque atelier possède en outre ses habitudes et ses secrets. Le savoir faire s'y transmet par la bouche et par l'oreille plus que par la plume et le parchemin. Du reste, les recueils de recettes écrites, qui nous ont été conservés en assez grand nombre pour la fin du Moyen Âge, sont des documents déroutants. Les conseils pratiques y voisinent avec les considérations symboliques, les mentions de quantité et de proportion sont très imprécises et les temps de cuisson, de décoction ou de macération, rarement indiqués. Comme souvent au Moyen Âge, le rituel semble plus important que le résultat. D'une manière générale, tous les réceptaires, qu'ils s'adressent aux teinturiers, aux peintres, aux médecins, aux cuisiniers ou aux alchimistes, se présentent davantage comme des textes allégoriques que comme des ouvrages pratiques. Ils possèdent en commun un lexique récurrent (notamment les verbes) et mériteraient d'être étudiés ensemble comme un genre littéraire propre.

Cela dit, la teinturerie médiévale sait être performante, bien plus que la teinturerie antique (même si elle a perdu le secret de la pourpre véritable). En outre, elle fait des progrès au fil des siècles, principalement dans les gammes des bleus, des jaunes et des noirs. Seul le vert continue de faire problème[27]. Mais pour aucune couleur ni pour aucun colorant, elle ne sait obtenir à coup sûr une nuance choisie à l'avance. Elle sait s'en rapprocher, y parvenir parfois, mais ne peut affirmer avec certitude avant la fin des opérations qu'il y aura réussite. Pour ce faire, il faudra attendre le XVIIIe siècle et le développement de la chimie industrielle et des colorants de synthèse. Savoir fabriquer avec certitude une nuance de couleur choisie à l'avance sur un nuancier consituera un tournant essentiel qui, à partir des années 1760-1780, transformera rapidement et profondément les rapports que l'homme occidental entretient avec la couleur.

Avant cette date, les teinturiers restent des hommes mystérieux et inquiétants, d'autant plus craints qu'ils sont turbulents, querelleurs,

27. Malgré les immenses progrès faits dans la chimie des colorants à partir du XVIIIe siècle, le problème des verts textiles reste d'actualité tout au long de l'époque moderne et même de l'époque contemporaine. C'est dans la gamme des verts, tant en peinture qu'en teinture, que l'on a encore et toujours le plus de difficulté pour fabriquer, reproduire et surtout fixer la couleur.

procéduriers et secrets. De plus ils sont sales, portent des vêtements maculés, ont les ongles, le visage et les cheveux souillés. Jusque dans leur apparence ils transgressent l'ordre social ; barbouillés des pieds à la tête, ils ressemblent parfois à des histrions sortis des cuves de l'enfer. Au début du XIIIe siècle, Jean de Garlande, grammairien polygraphe qui enseigna à Toulouse puis à Paris, a compilé un *Dictionarius* dans lequel il décrit avec humour ces teinturiers aux ongles peints, méprisés des jolies femmes ; à moins de posséder de lourdes espèces sonnantes et trébuchantes, ils ont du mal à trouver une épouse :

> *Tinctores pannorum tingunt in rubea majore, gaudone et sandice. Qua de causa habent ungues pictos ; quorum autem sunt quidam rubei, quidam negri, quidam blodii. Et ideo contempnuntur a mulieribus formosis, nisi gratia numismatis accipiantur*[28].

Certains teinturiers, en effet, peuvent faire fortune. Mais ils resteront toujours des artisans, méprisés par la classe des marchands, à laquelle ils n'auront jamais accès. Pour l'idéologie médiévale, ce sont deux mondes différents, solidement cloisonnés. Les artisans travaillent de leurs mains, pas les marchands qui dans toutes les villes — et plus encore dans les villes d'industrie textile — cherchent constamment à se distinguer des « besoigneors, vilains et gens meschaniques ». D'où ce mépris constant des marchands-drapiers pour les tisserands et les teinturiers. D'où aussi la longue dépendance de ces derniers envers les épiciers et les apothicaires qui les approvisionnent en drogues et en matières colorantes. Quand on est teinturier, il est difficile de s'élever dans la hiérarchie sociale. Au reste, jusqu'au XIIIe siècle, dans plusieurs villes d'Occident, notamment en Allemagne et en Italie, cette activité est parfois le fait d'artisans juifs, qui à la méfiance ou au mépris que suscite leur profession ajoutent la marginalité religieuse[29]. Cette situation se retrouve dans les pays d'Islam, où la teinturerie est une occupation peu valorisante, souvent laissée aux juifs.

Sur ces discriminations socio-professionnelles s'est peut-être aussi greffée une idée très ancienne qui veut que toutes les activités en relation avec le fil, l'étoffe ou le vêtement soient par essence des activités féminines[30]. Pour les hommes du Moyen Âge se place évidemment ici le modèle d'Ève filant, symbole du travail féminin après la

28. *A Volume of vocabularies*, T. WRIGHT éd., Londres, 1857, pp. 120-138. Ce texte, probablement une œuvre de jeunesse dans l'abondante production de Jean de Garlande, a peut-être été compilé vers 1218-1220. Voir A. SAIANI et G. VECCHI, *Studi su Giovanni di Garlandia*, Rome, 1956-1963, 2 vol.

29. A. SCHAUBE, *Handelsgeschichte der romanischen Völker des Mittelmeergebiets bis zum Ende der Kreuzzüge*, Munich et Berlin, 1906, p. 585.

30. Voir, parmi une bibliographie abondante, le beau livre de Jacques BRIL, *Origines et symbolismes des productions textiles. De la toile et du fil*, Paris, 1984, spécialement pp. 63-71.

Chute. Il est possible que pour cette société fortement misogyne, qui voit souvent dans la femme un être inférieur, ce modèle ait contribué à dévaloriser les professions liées au textile. Dans le domaine des teintures, une tradition encore attestée à l'époque carolingienne voulait que seules les femmes, parce qu'elles étaient impures et quelque peu sorcières, sachent teindre efficacement ; les hommes passaient pour malhabiles ou pour porter malchance dans les procédés mis en œuvre pour ce faire. La *Vita* de saint Ciaran, évêque irlandais du VIe siècle, nous raconte ainsi comment lorsqu'il était enfant, sa mère le faisait sortir de la maison chaque fois qu'elle devait teindre une étoffe ou un vêtement ; la présence du garçon auprès d'elle aurait pu faire tourner la teinture[31].

Mutations lexicales et dévaluations sociales

Les faits de lexique confirment en partie ce regard suspicieux ou méprisant que les sociétés occidentales ont longtemps porté sur le métier de teinturier. En latin classique, il existe deux mots pour désigner cette profession : *tinctor* et *infector*. Tous deux survivent en latin médiéval, bien que le second soit désormais plus rare que le premier. Au fil des siècles, en effet, *infector* — directement issu du verbe *inficere*, imprégner, recouvrir, teindre — se charge d'une connotation dévalorisante et désigne non plus le maître artisan mais ses ouvriers les plus humbles, ceux qui nettoient les cuves et évacuent les eaux putrides ; puis, devenu trop péjoratif, le mot finit par disparaître. Le verbe *inficere* lui-même ne signifie plus seulement teindre mais aussi altérer, souiller, corrompre ; et son participe passé passif, *infectus*, prend le sens de puant, malade, contagieux. Quant au substantif *infectio*, qui en latin classique ne désignait que la teinture, il exprime désormais l'idée de souillure, d'ordure, de puanteur, voire de maladie (d'abord de l'âme puis du corps). Les auteurs chrétiens ont beau jeu de rapprocher toute cette famille lexicale du mot *infernum*, l'enfer. L'atmosphère sale et nauséabonde qui règne dans l'atelier du teinturier *(infectorium)*, ainsi que la présence de cuves et de chaudières et les mystérieuses opérations qui s'y déroulent, tout cela suffit pour faire de ce lieu une antichambre de l'enfer.

Cette évolution sémantique, qui souligne le rejet grandissant des activités de teinture, laisse des traces dans les langues romanes. En français, le mot *infecture* apparaît dès la fin du XIIe siècle et désigne à la fois la teinture et l'ordure. Son doublet *infection* est attesté au siècle suivant avec les mêmes significations ; il ne se spécialise dans le sens de maladie qu'à l'époque moderne. Quant à l'adjectif *infect*, dont les plus anciennes mentions semblent dater du début du XIVe siè-

31. W. STOKES, *Lives of the Saints from the Book of Lismore*, Oxford, 1890, pp. 266-267. Je remercie Laurence Bobis-Sahel de m'avoir communiqué cette référence.

cle, il qualifie d'abord tout ce qui a une odeur ou un goût ignoble, puis prend le sens de putride, malade, contagieux[32].

Le verbe *teindre* lui-même n'est pas épargné. Déjà en latin classique était mise en avant la parenté entre *tingere* (teindre), *fingere* (façonner, sculpter, créer) et *pingere* (peindre)[33]. Chez les Pères de l'Église, l'emploi liturgique de *tingere* en fait un verbe valorisant et valorisé : il désigne l'action de plonger dans les eaux du baptême et, par extension, le fait de baptiser. Mais par la suite le couple *tingere/fingere* peut être pris en mauvaise part : *fingere* ce n'est plus seulement créer ou façonner avec art, c'est aussi farder, inventer faussement, mentir ; et *tingere*, peut-être par attraction phonique, se charge parfois de la même idée : maquiller, dissimuler, tricher. Cette parenté entre les deux verbes se retrouve en français : de *teindre* à *feindre* la distance est courte et se place sous le signe de la fraude et du mensonge. Les chroniqueurs des XIVe et XVe siècles emploient ainsi l'expression « teindre sa couleur » à propos de quelqu'un qui ne dit pas ce qu'il pense, qui dissimule ses intentions ou qui change d'avis[34].

Dans les langues germaniques, de tels jeux de mots ne sont guère possibles. Cependant, en anglais, l'homonymie entre *to dye* (teindre) et *to die* (mourir) — deux verbes que l'orthographe confond souvent jusqu'au XVIIIe siècle — semble ouvrir au champ sémantique du premier des perspectives inquiétantes.

Le vocabulaire confirme donc ce que laissent entendre les légendes, les taxinomies sociales et les documents d'archives : la teinturerie, dans les systèmes de valeurs médiévaux, est une activité réprouvée, qui passe pour entretenir des rapports étroits d'un côté avec la saleté et l'ordure, de l'autre avec la fraude et la tromperie. D'où sans doute cette méticulosité extrême avec laquelle les textes réglementaires organisent la profession. Partout sont précisés, avec une minutie remarquable, non seulement les droits et les devoirs de chaque catégorie de teinturiers, les jours chômés, les horaires de travail, les lieux d'implantation dans la ville, le nombre des ouvriers et des apprentis, la durée de l'apprentissage, la qualité des jurés, mais aussi et surtout les couleurs et les étoffes concernées, les matières colorantes autorisées et celles qui sont interdites, les mordants qui doivent être employés, les conditions d'approvisionnement pour chacun des produits utilisés et les relations avec d'autres corps de métiers ou avec les teinturiers des villes voisines.

Certes, toutes ces précisions, prescriptions et interdictions sont fré-

32. A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 4e éd., Paris, 1979, p. 212, et *Dictionnaire historique de la langue française*, A. Rey dir., Paris, 1992, tome I, p. 1022.

33. Voir par exemple les remarques de Varron, *De lingua latina*, livre VI, chap. 96.

34. G. di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, 1991, p. 203.

quentes dans ce type de textes. On les retrouve pour bon nombre de métiers jusqu'en plein XVIIIe siècle. Mais pour les teinturiers, elles semblent plus nombreuses et plus contraignantes encore, comme s'il fallait absolument contrôler de tous côtés leurs activités inquiétantes et pernicieuses. La lecture des interdictions, surtout, est instructive. Elle atteste l'extrême division du travail, l'étroitesse des spécialisations, en même temps qu'elle souligne la fraude la plus fréquente, consistant à faire passer pour solide et durable une couleur qui ne l'est pas, soit parce que le mordançage a été insuffisant, soit, plus fréquemment, parce que l'on a triché sur les matières colorantes en utilisant des produits bon marché au lieu de produits plus chers (que l'on fait néanmoins payer au client) : orseille au lieu de garance (tons rouges), brésil au lieu de kermès (tons rouges pour tissus de luxe), baies diverses au lieu de guède (tons bleus), gaude au lieu de safran (tons jaunes), noir de chaudière au lieu de noix de galle (tons noirs).

Saint noir et Christ blanc

Il serait faux de croire que les teinturiers d'Occident, sûrs de leur rôle indispensable dans l'industrie et le commerce des draps, n'aient pas cherché à corriger cette image négative que donnaient d'eux les textes réglementaires et les traditions légendaires. Bien au contraire, ils ont multiplié les gestes permettant de valoriser leur profession. À commencer par le patronage et la commande. Souvent riches et puissamment organisés, regroupés en confréries, ils ont beaucoup fait pour mettre en scène leur saint patron : Maurice. D'origine copte, celui-ci est selon la tradition le chef d'une légion romaine recrutée en Haute-Égypte ; mais étant chrétien, il refuse de sacrifier aux dieux païens et subit le martyre avec tous ses soldats dans la région d'Agaune en Valais, vers la fin du IIIe siècle, sous l'empereur Maximien.

Maurice est à la fois le patron des chevaliers et celui des teinturiers. Ces derniers sont fiers de le rappeler et de faire connaître son histoire par la peinture, par le vitrail, par des spectacles et des processions de toutes sortes, et même par l'héraldique. Dans de nombreuses villes, le corps des métiers de la teinturerie a pour figure héraldique une image de saint Maurice. Dans de nombreuses villes également, comme à Paris dès la fin du XIVe siècle, statuts et règlements professionnels interdisent aux « maistres taincturiers, suivant les anciennes bonnes et louables coustumes, de tenir et avoir leurs ouvrouers et boutiques ouvertes le jour et feste de sainct Maurice »[35].

C'est évidemment la peau noire du saint, splendide et indélébile, qui les pousse, dès le XIIIe siècle, à en faire leur saint patron. Dans l'image et l'imaginaire, Maurice devait du reste cette couleur de peau moins à ses origines africaines qu'à son nom : pour la société médié-

35. Paris, Arch. nat. Y 6 /5, f° 98.

vale, qui cherche dans les mots la vérité des êtres et des choses, le passage de *Mauritius* à *maurus* est un passage obligé. De bonne heure, Maurice l'Égyptien est donc devenu un maure[36].

Mais les teinturiers ne se placent pas seulement sous la bannière de saint Maurice. Celle du Christ leur est encore plus chère. Dans l'histoire du Sauveur, ils retiennent un moment particulièrement glorieux : celui de la Transfiguration, lorsque le Christ ressuscité se montre une dernière fois à ses disciples Pierre, Jacques et Jean, peu avant son Ascension. Entouré de Moïse et d'Élie, il leur apparaît non plus dans ses habits terrestres mais dans toute sa gloire, « le visage devenu brillant comme le soleil et les vêtements blancs comme la neige »[37]. Les teinturiers ont voulu voir dans ces mutations de couleurs une justification de leurs activités et se sont fréquemment placés sous la protection ou sous le patronage de ce Christ de la Transfiguration. Ils n'ont pas attendu que cette fête soit rangée, en 1457, au nombre des fêtes universelles de l'Église romaine pour la célébrer ; dès le milieu du XIIIe siècle, ils commandent des retables ou bien font représenter des mystères montrant le Christ transfiguré vêtu de blanc et le visage peint en jaune[38].

Toutefois, le mécénat des teinturiers ne s'est pas limité à cette image glorieuse du Christ. Parfois, c'est le Jésus de la petite enfance qu'ils décident de mettre en scène en faisant connaître, notamment par le vitrail, l'épisode de l'apprentissage chez le teinturier de Tibériade. Bien que transmis par des textes non canoniques, cet épisode est plus explicite que le thème de la Transfiguration et se greffe plus directement sur leur profession. Plusieurs gloses sont possibles, certes, mais l'essentiel est de rappeler que dans son enfance le Seigneur a été teinturier — d'où l'immense honneur qui rejaillit sur ceux qui le sont après lui — et que ce métier bien à tort déprécié lui a permis de faire des miracles. On oublie alors l'interprétation ironique avancée par quelques Pères et théologiens et qui semble comme une condamnation de cette profession : quelle vanité pour un artisan que de prétendre savoir changer la couleur des choses ! ce pouvoir extraordinaire appartient à Dieu seul, qui l'exerce comme il l'entend et le délègue à qui lui plaît.

École pratique des hautes études, IVe section
45-47, rue des Écoles
F-75005 Paris

36. Sur le personnage et la légende de saint Maurice : J. DEVISSE et M. MOLLAT, *L'image du noir dans l'art occidental. Des premiers siècles chrétiens aux grandes découvertes*, Fribourg, 1979, t. I, pp. 149-204, et G. SUCKALE-REDLEFSEN, *Mauritius. Der heilige Mohr. The black Saint Maurice*, Zürich et Houston, 1987.

37. Mat. XVII, 1-13 ; Marc IX, 1-12 ; Luc IX, 28-36.

38. É. MÂLE, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1922, pp. 93-96 ; L. RÉAU, *op. cit.*, tome II/2, pp. 574-578.

Michel PASTOUREAU, Jésus teinturier. Histoire symbolique et sociale d'un métier réprouvé.

Une légende ancienne, transmise par plusieurs évangiles apocryphes de l'enfance du Christ, raconte comment le jeune Jésus, placé en apprentissage chez un artisan teinturier, sème le trouble et le désordre en désobéissant à son maître et en se montrant incapable d'apprendre une telle profession. Toutefois, un ou deux miracles lui suffisent pour rétablir la situation et susciter l'admiration de son entourage.
L'étude de cette légende permet d'attirer l'attention sur le métier de teinturier, longtemps mal considéré, sinon réprouvé, dans les sociétés occidentales. Parce qu'ils changent la couleur des draps, parce qu'ils transforment la matière, parce qu'ils semblent se livrer à des opérations diaboliques, les teinturiers — comme les forgerons — suscitent méfiance et peur. En outre, dans les villes drapières, ils sont en conflit permanent avec d'autres corps de métier et avec une partie de la population, qui leur reproche d'empuantir l'air et de salir les eaux de la rivière. Enfin, on leur fait grief d'enfreindre fréquemment les règlements et de tromper la clientèle en faisant passer pour denses et solides des couleurs légères et instables. Tant en latin que dans les langues vernaculaires, il y a synonymie entre teindre et feindre.

Jésus — Métier — Teinture — Couleur — Fraude

Michel PASTOUREAU, Jesus the Dyer

An old legend, transmitted by several Apocryphal Gospels treating of Christ's childhood, tells how the young Jesus, placed as an apprentice to a dyer, spreads trouble and disorder by disobeying his master and proving himself incapable of learning such a profession. However, by performing a few miracles, Jesus brings the situation back to normal and arouses the admiration of his entourage. The study of this legend brings attention to the craft of the dyer, long looked upon with disapproval, if not with condemnation, in western societies. Because they change the color of fabrics, because they transform material, and because they seem to engage in diabolical operations, the dyers — like the blacksmiths — gave rise to distrust and fear. Moreover, in the textile towns, they were in constant conflict with other trades as well as with part of the population, which accused them of contaminating the air and soiling the river waters. Lastly, they were suspected of frequently breaking the rules and cheating the customers by working with inferior and unstable dyes in place of fast and solid colors. In Latin as well as in the vernacular languages, there is synonymity between *tingere* and *fingere* (by a play on words in English, one could say that to dye means to lie).

Jesus — Craft — Dyer — Color — Fraud

Médiévales 29, automne 1995, pp. 65-82

Odile BLANC

HISTOIRE DU COSTUME : L'OBJET INTROUVABLE

S'agissant du textile, du costume ou de la mode, la production éditoriale, toutes catégories confondues et à l'heure où la lecture passe pour une activité en voie de disparition, est véritablement impressionnante. Dernier en date, un *Livre de la soie*[1] qui se présente comme un panorama mondial — une « tapisserie » dit l'auteur — des usages et manipulations de cette fibre d'exception. On y trouve en effet un état complet des connaissances actuelles sur le sujet, assorti d'un lexique des termes techniques, d'une bibliographie et de conseils aux collectionneurs. Toutefois, cet ouvrage est absolument vierge de toute note, dont le but, comme l'on sait, est de faire connaître et par conséquent de rendre accessibles au lecteur les sources utilisées, au moyen d'un complément d'information qui donne à la publication son caractère « scientifique ». En l'occurrence, cet apparat critique eût transformé ce travail en ouvrage de référence. Au lieu de cela, le lecteur éprouve une certaine lassitude à relire les mêmes récits de fondations, privés qui plus est de références, et à voir des images dont il ignore le lieu de conservation et parfois la provenance. Voici un « beau livre » comme il en existe déjà, qui fait regretter une fois de plus l'absence de travaux véritablement novateurs et critiques dans un domaine finalement peu exploité.

L'article de Lisa Monnas, publié dans le très technique *Bulletin du Centre International d'Études des Textiles Anciens*[2], ne bénéficie pas du même habillage éditorial. Il s'interroge sur la provenance de l'étoffe d'un vêtement célèbre, conservé au Musée des Tissus de Lyon et attribué à Charles de Blois, héros malheureux de la guerre de succession de Bretagne et tué à la bataille d'Auray en 1364. Sur ce vêtement très controversé, revendiqué encore, en 1951, comme une relique bretonne, on n'apprend rien de nouveau. L'auteur, limitant son

1. P. SCOTT, *The Book of Silk*, Londres, 1993, traduit (fort mal) en français par Patricia Juraver pour les éditions de l'Imprimerie Nationale.

2. L. MONNAS, « The Cloth of Gold of the Pourpoint of the Blessed Charles de Blois : a pannus tartaricus ? », *Bulletin du CIETA*, n° 70, 1992, pp. 116-129, avec une analyse technique par Gabriel Vial.

intérêt au seul tissu, rappelle simplement les « faits connus » tels que les a rassemblés Louis de Farcy dans une étude publiée au début de ce siècle[3] et reproduite ici ou là, sans aucun regard critique ni élément nouveau[4].

Ces exemples, malheureusement non exhaustifs, témoignent en premier lieu de la résistance tenace au travail pluridisciplinaire. Attitude sidérante si l'on songe qu'un travail sur la soie, par exemple, nécessite des connaissances historiques, techniques et linguistiques très vastes, compte tenu de la multiplicité des sources et des civilisations concernées par un tel sujet. De même, il semble aller de soi que l'étude de l'étoffe d'un vêtement soit présentée comme complémentaire d'un travail sur le vêtement lui-même ou/et sur ce type de vêtements en général. En second lieu, ils attestent du succès jamais démenti d'une histoire du costume qu'il faut bien qualifier d'archaïque, eu égard aux travaux qui ont tenté d'en reformuler les approches[5].

Force nous est de constater, aujourd'hui, combien cette discipline identifie connaissance et perception, au point de se méfier de tout discours sur l'objet, immédiatement suspect de déguiser la « réalité ». Françoise Piponnier, lors d'un colloque international sur « la culture matérielle »[6], définit ainsi étroitement, par élimination, le champ de l'histoire du costume. Ce sont tout d'abord « la littérature épique ou la fiction romanesque » dont on craint qu'elles « ne décrivent, à partir de détails vrais, mais hors de leur contexte et de leurs proportions réels, une situation purement imaginaire où se donnent libre cours rêveries et phantasmes collectifs [...] Tout aussi suspects de partialité sont les textes satiriques ou moralisateurs [...] On n'utilisera pas non plus ici systématiquement les documents narratifs [qui] partagent les défauts des textes littéraires » tout en demeurant « utiles car les descriptions des manifestations publiques [...] y sont précises et détaillées ». Il convient enfin de se méfier des représentations figurées, toujours plus ou moins « stéréotypées ». En définitive, c'est tout le domaine de la représentation, qui recèle la manière dont les contem-

3. L. DE FARCY, *Le pourpoint de Charles de Blois*, collection J. Chappée, Le Mans, Banderitter, s.d. (1907 ?). Cette étude a été à nouveau publiée en 1911 à Angers, chez Grassin, sans les illustrations.

4. Il y en aura peut-être dans la monographie que Karen Watts prépare sur l'armure conservée dans le Trésor de la cathédrale de Chartres, très proche du vêtement de Lyon. Pour ma part, je travaille en ce moment sur les pièces de ce « dossier » passionnant et sur sa longue tradition historiographique.

5. Pionnier du genre en France et toujours stimulant pour qui entreprend une réflexion sérieuse sur le sujet, les travaux de Roland Barthes, finalement peu cités et encore moins suivis : « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales ESC*, 1957, pp. 430-441. ID., *Le système de la mode*, Paris, 1967. J'avais proposé, dans le premier numéro des *Cahiers du Léopard d'or* (1989), un bilan historiographique des différentes approches du phénomène vestimentaire, qu'il conviendrait de mettre à jour.

6. F. PIPONNIER, « Le costume nobiliaire dans la France du bas Moyen Âge », dans *Adelige Sachkultur des Spätmittelalters*, Krems, 22-25 septembre 1980, pp. 343-363 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse).

porains ont objectivé leur rapport au paraître, qui se trouve écarté. Ainsi présentée, l'histoire du costume reste attachée à un projet de restitution du passé, à travers la reconstitution des objets d'un vestiaire dont la matérialité, comme j'aimerais le montrer ici au vu de quelques exemples, est par nature insaisissable.

L'illusion descriptive

Parmi la masse de documents concernés par le phénomène vestimentaire, l'inventaire occupe une place de choix. Il permet en effet, en un lieu et pour une période donnés, de connaître les commandes en matière de vêtements d'une maison princière ou d'un milieu le plus souvent aisé. Nombre de travaux ont été consacrés au dépouillement de comptes et d'inventaires, afin de mettre en évidence les choix vestimentaires et les goûts d'une société[7].

Le texte de l'inventaire consigne par écrit les caractéristiques d'un objet effectivement réalisé pour une occasion précise. Ainsi, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi, « pour paroistre avec honneur » à l'entrée à Paris de la nouvelle reine de France Isabelle de Bavière, se fit faire :

> « un pourpoint de veluau vermeil garni de plusieurs pieces d'or férues en estampes en guise de losanges et quarrés. Il y avoit au demi corps de ce pourpoint en haut quarante brebis et quarante cygnes de perles ; chaque brebis avoit une sonnette pendue au col, et chaque cygne en tenait une au bec. Ce pourpoint avoit soixante-dix-huit fleurs d'or esmaillées de rouge clair. Un autre pourpoint de veluau vermeil tout de brodure le demi corps en haut estoit couvert de perles. Il y avoit quarante soleils d'or à ce pourpoint et quarante-six fleurs d'or esmaillées de bleu, et en chacune fleur une clochette d'or en façon de marguerite »[8].

Le responsable de la garde-robe énumère encore deux autres pourpoints de velours, pareillement ornés de perles et de pierres précieuses, que le duc se fit faire pour la même occasion.

Le texte de l'inventaire procède à une description minutieuse de l'objet — les motifs des broderies, la couleur des pierres et de l'étoffe — dans le dessein avoué d'identifier précisément les pièces qui relèvent d'une responsabilité particulière, celle du valet de chambre qui est aussi, dans ce cas, orfèvre, d'où sans doute la précision des

7. Dernièrement, le livre d'Agnès Page intitulé *Vêtir le prince. Tissus et couleurs à la cour de Savoie (1427-1447)*, Lausanne, 1993 (Cahiers lausannois d'histoire médiévale 8).

8. Cité dans *Itinéraires de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, ducs de Bourgogne (1363-1419)*, E. Petit éd., Paris, 1888, p. 530.

termes employés. Clairement rédigé, comme c'est ici le cas, il permet d'évaluer la valeur marchande, et peut s'avérer très utile lorsqu'il s'agit de reconnaître une pièce volée. Tout entier dévoué à l'extériorité de ce qu'il recense, l'inventaire livre *a priori* une matérialité que l'histoire du costume, soucieuse de distinguer des formes et d'en décrire l'évolution, a toujours valorisée.

Dans bien des cas cependant, le détail ne nuierait-il pas à la compréhension de l'ensemble ? Reconnaissons en effet, dans cet exemple, que si les broderies, perles et pierres précieuses ont aujourd'hui, peu ou prou, la même acception qu'au XIVe siècle, le pourpoint qui les supporte a gagné en opacité. Or ce vêtement, évidemment familier aux contemporains du rédacteur, est simplement donné dans son appellation spécifique. Seules ses caractéristiques techniques et plastiques, qui le qualifient d'une manière plus circonstanciée et l'authentifient aux yeux de son propriétaire, nécessitent une description particulière. De sorte que, dans ce cas précis, l'ornementation du vêtement nous demeure familière alors qu'il nous est difficile de visualiser celui-ci.

Par ailleurs, nous ignorons tout de la manière dont étaient portés ces vêtements. Tous sont associés à la même cérémonie, l'entrée de la reine à Paris. Sont-ils réservés à des moments particuliers, ou bien le duc en use-t-il à son gré, dans une démonstration ostentatoire de sa richesse comme de son élégance ? Avec quelles autres pièces sont-ils portés ? Quelle place occupent-ils dans l'échelle de valeur esthétique du paraître curial ? L'inventaire ne nous permet pas de répondre à ces questions. C'est dire si la réalité à laquelle nous sommes cependant confrontés nous demeure inconnue.

L'opacité de la terminologie contemporaine qui résulte de la lecture des inventaires nous met ainsi en garde contre l'illusion descriptive. L'inventaire ne décrit que pour rendre perceptible, et singulier, un objet connu des contemporains. Cette description porte donc moins sur la nature de l'objet que sur ses particularités. Nous qui sommes d'un autre temps, comment pourrions-nous prétendre connaître un objet au vu de quelques-unes de ses déclinaisons ornementales, qui ne constituent en aucun cas ses propriétés intrinsèques ? Les broderies de perles, à l'évidence, ne sont pas réservées aux pourpoints. En revanche, le fait que ces vêtements puissent bénéficier des matériaux les plus précieux indique la faveur dont ils jouissaient auprès de l'oncle du roi de France Charles VI. Dans bien des cas, l'ensemble des pratiques réglementant l'usage d'un vêtement ouvre ainsi des perspectives plus éclairantes que la seule restitution d'une chose dont la compréhension est bien souvent problématique.

L'illusion nominale

Pour autant, l'inventaire présente un intérêt sémantique indéniable, qu'il partage avec bien d'autres documents écrits. Mais les mots

donnés aux choses engendrent souvent une polysémie déroutante. C'est ainsi qu'en consultant divers dictionnaires et histoires du costume qui font aujourd'hui autorité, on aura quelque difficulté à comprendre quel vêtement il convient d'appeler *pourpoint*, compte tenu de la variété des vêtements masculins à une certaine époque.

Au cours du XIVe siècle en effet, de nombreux documents conservés attestent d'un engouement nouveau, généralisé à l'ensemble de l'Europe, pour des vêtements de type militaire, courts, étroits et rembourrés au niveau du buste, portés comme des vêtements de dessus à part entière et revendiqués comme tels par les plus grands seigneurs jusqu'au début du XVe siècle[9]. Ces habits courts reçoivent cependant des appellations diverses dont l'usage n'est pas toujours clairement défini.

Viollet-le-Duc, que l'on peut à bon droit considérer comme le père de l'histoire du costume[10], date le pourpoint de la fin du XIIIe siècle, mais considère qu'il n'accède à l'existence — et par conséquent à l'histoire — que lorsqu'il est un vêtement élégant, porté par les jeunes gens aisés du XVe siècle. De fait, les quatre représentations figurées qui lui servent d'exemples pour étayer son point de vue appartiennent toutes à la seconde moitié du siècle, de sorte que ce vêtement est inévitablement associé, dans l'esprit du lecteur, à l'habit court masculin de cette période. On remarque toutefois des différences sensibles qui tiennent compte, de toute évidence, du statut social du porteur : le pourpoint à la carrure accentuée et aux larges manches du jeune gentilhomme est bien éloigné de celui, beaucoup plus près du corps et à manches étroites, des « gens de petit état »[11].

Jules Quicherat, dont le manuel est également souvent sollicité de nos jours, définit le pourpoint comme une sorte de « justaucorps rembourré »[12], appelé parfois *gipon*. Ce vêtement court et étroit, que le rembourrage du buste désigne plutôt comme une pièce militaire, se porte sous un *jaque* ou une *jaquette*, vêtement également court et étroit. L'auteur met l'accent, à juste titre, sur un changement profond des habitudes vestimentaires (« une révolution radicale »), qui substitue à l'ancienne superposition de deux vêtements longs, la *cotte* et le *surcot*, la nouvelle combinaison *pourpoint/jaque*. Cependant, il ne distingue pas clairement ces deux pièces, qui paraissent fort semblables à la lecture de son propos. On peut juste supposer, sans en avoir la confirmation, que le jaque est dépourvu de rembourrage.

9. La meilleure mise au point sur ces transformations est aujourd'hui l'ouvrage, malheureusement peu courant, de Stella Mary NEWTON, *Fashion in the age of the Black Prince*, Woodbridge, 1982.

10. E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, vol. 3 et 4 : *Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette*, Paris, 1872-1873.

11. *Ibid.*, vol. 4, p. 112, fig. 1 et 4.

12. J. QUICHERAT, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1875.

La publication, en 1929, d'une étude consacrée aux vêtements portés par Jeanne d'Arc lors de son arrestation [13] apporte des éclaircissements attendus au sujet du pourpoint. Dans cet ouvrage qui détaille toutes les pièces vestimentaires et en donne le patron, le pourpoint, du moins dans les années 1425-1430, est ce vêtement court et étroit porté directement sur la chemise. C'est donc le premier vêtement de dessus à proprement parler, la chemise étant longtemps considérée comme un vêtement de dessous faisant partie du linge. Il est caractérisé par un fort rembourrage du buste au moyen de plusieurs épaisseurs piquées ensemble, suivant un procédé identique à celui utilisé pour les couvertures « matelassées », qui lui donne son nom. Une variante très répandue, que l'on peut observer aujourd'hui sur l'exemplaire conservé à Lyon, consiste dans la précision de l'ajustement des manches au moyen d'emmanchures très échancrées [14]. Ce vêtement est encore appelé *gipon, doublet, jupe* [15].

Aujourd'hui cette opinion est largement partagée, mais une certaine confusion règne encore quant à l'usage du jaque et/ou de la jaquette. Françoise Piponnier, reprenant une définition plus ancienne, définit le jaque comme un vêtement court et ajusté, à la fois civil et militaire, en vogue sous Charles VI et Charles VII. La jaquette ne s'en éloigne que par sa longueur [16]. François Boucher, quant à lui, distingue nettement jaque et jaquette. Le premier est un vêtement militaire courant aux XIVe et XVe siècles, tel qu'on en voit dans le manuscrit des *Grandes Chroniques de France* réalisé pour Charles V vers 1375. La seconde est un vêtement civil, « dérivé » du précédent et porté essentiellement par les paysans, à qui il valut le surnom de *Jacques* [17].

Il est possible qu'au terme de cette enquête, le lecteur ait encore des doutes quant à la *nature* du pourpoint, et ne soit qu'incomplètement satisfait à l'idée qu'un vêtement puisse changer de forme tout en conservant son appellation première, ou au contraire subir des modifications linguistiques sans que sa configuration en soit structurellement affectée [18]. On peut être également surpris par l'utilisation

13. A. HARMAND, *Jeanne d'Arc, ses costumes, son armure*, Paris, 1929.

14. Il faut cependant signaler que le pourpoint de Lyon est actuellement daté de la fin du XIVe siècle, et sans doute est-il plus proche des années 1380 que de l'année de la mort de Charles de Blois (1364), alors que le pourpoint décrit par A. Harmand est situé autour de 1430. Cela fait un décalage, problématique, proche du demi-siècle.

15. Ce dernier terme désigne, comme le décrit Du Cange, un vêtement long et ample dans sa partie inférieure. Comme on le suggèrera ci-après, la longueur n'est peut-être pas la caractéristique essentielle du pourpoint, contrairement à l'opinion répandue en la matière.

16. F. PIPONNIER, *Costume et vie sociale. La cour d'Anjou XIV-XVe siècles*, Paris-La Haye, 1970.

17. F. BOUCHER, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1965. Cette assertion, donnée sans référence contemporaine, appartient manifestement à l'auteur.

18. Constatation faite par F. Boucher dans l'introduction à son *Histoire du costume*, mais privée de questionnement méthodologique.

du modèle de l'évolution des espèces appliqué au phénomène vestimentaire, comme si le vêtement, fabriqué par l'homme, subissait une sorte de loi génétique propre[19]. Il est enfin curieux que les auteurs se soient si peu préoccupés d'identifier précisément les amateurs de pourpoints, tout en reconnaissant l'importance du statut du porteur pour l'usage vestimentaire proprement dit.

Consultera-t-on les spécialistes de la langue française, et en premier lieu Du Cange ? Première surprise : il n'y a pas d'article « pourpoint » dans le *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*. On trouve cependant d'autres termes se référant au même genre vestimentaire, et les textes cités, allant du XIe au XVIe siècles, soulignent effectivement l'évolution linguistique de cette pièce principale du vestiaire masculin jusqu'à l'époque moderne.

Gambison est le terme le plus fréquemment cité depuis le XIIe siècle environ. Il désigne un vêtement fait de laine feutrée, fortement rembourré et piqué de façon à protéger le corps des blessures de l'armure comme des coups extérieurs. C'est donc un vêtement militaire[20], porté sous la cuirasse, qui est donné comme synonyme de pourpoint dans des textes bien postérieurs. Les statuts des « armoiers & coustepointiers » de Paris, pour l'année 1296, parlent encore de *cottes gamboisées*. Le terme se réfère donc à un rembourrage de l'étoffe davantage qu'à une forme vestimentaire particulière, ce qui explique sans doute sa longévité.

Un autre terme apparaît plus tardivement pour désigner un vêtement court et étroit, sévèrement jugé par les textes législatifs mais dont l'usage, militaire ou civil, n'est pas clairement défini. Il s'agit du *gipo* ou *gipon*, synonyme de *porpoent* qui est employé couramment dans les langues françaises et anglaises à la fin du Moyen Âge. Au plus fort de la guerre de Cent ans, l'impact de ce terme n'est guère surprenant, et c'est finalement cette appellation qui passera à la postérité.

La lecture de Du Cange montre ainsi que l'unanimité autour d'un terme, tardif qui plus est et attesté dans deux langues, ne saurait faire oublier les synonymes et variantes locales redécouvertes par la fréquentation des textes contemporains. Elle met aussi en évidence la caractéristique essentielle de ce genre vestimentaire, qui réside dans une disposition particulière de l'étoffe, pouvant concerner des formes diverses, comme en témoignent les termes de *cotte gamboisée* ou encore *houppelande gamboisée*[21]. On en conclura que le pourpoint

19. Décrire les modifications des pièces vestimentaires dans les mêmes termes que l'évolution des espèces s'impose, de toute évidence, dans les ouvrages de vulgarisation. Ainsi constate-t-on des changements, plutôt que d'en prendre la mesure et d'en comprendre les conditions.

20. Auquel Viollet-le-Duc consacre également un long article dans le vol. 5 de son *Dictionnaire*, réservé au costume militaire et aux armes, pp. 437 sq.

21. La houppelande est un vêtement long et plutôt ample, très en vogue chez les hommes (mais aussi les femmes), autour de 1400. Certaines d'entre elles possèdent en effet, au-dessus de la partie inférieure du corps évasée, un buste rembourré identique à celui des pourpoints.

est un « vêtement point » parmi d'autres, dont la fortune, jamais démentie durant l'époque moderne, trouve son origine dans son adoption comme vêtement élégant, au cours du XIVe siècle.

L'étude de la terminologie, de ses emplois et de ses occurrences dans des textes variés, permet ainsi d'évaluer la richesse sémantique d'une chose, souvent révélatrice de sa place dans le système de valeurs et l'imaginaire d'une société. Ce travail, long et parfois fastidieux, est essentiel à la pratique de l'histoire du costume qui, au vu de l'exemple précédent, observera le même prudent recul vis-à-vis des instruments de travail que sont dictionnaires et histoires du costume. Ces précieux ouvrages, qui restituent avant tout leur propre pratique des traditions linguistiques [22], doivent subir la même lecture critique que les nombreuses sources qu'ils sollicitent.

Quant aux textes contemporains cités dans ces ouvrages, leur diversité, si l'on excepte la catégorie des inventaires et des textes législatifs, a fait reculer plus d'un historien du costume sous le prétexte d'une dérivation possible vers l'«idéalisation », le « rêve », le « stéréotype », perçus comme autant d'obstacles à la perception du vêtement « réel » [23]. Les textes « littéraires », notamment, entretiennent une forme tenace de suspicion, et l'on voit couramment admise l'opinion selon laquelle le réel présent dans ces textes est en quelque sorte parasité, moins « objectif » que celui des inventaires, par exemple. On y rencontre cependant le même vocabulaire et on voit mal comment l'intentionnalité inhérente au texte serait une gêne dans le cas d'un auteur « littéraire » et non dans celui d'un notaire.

La législation somptuaire a suscité et suscite encore de nombreux travaux apportant un éclairage nouveau sur l'histoire des phénomènes vestimentaires [24], alors que les conciles, qui représentent un corpus du même ordre concernant cette catégorie très vaste et au fond peu connue que sont les clercs, n'ont pas bénéficié du même engouement de la part des historiens du costume [25]. De même la prédication, qui sait si bien, à la fin du Moyen Âge, user d'anecdotes

22. Ainsi la fortune du mot *pourpoint*, établie depuis le XIXe siècle et familière aux amateurs du style troubadour, n'est pas du tout attestée à l'époque de Du Cange. De même le mot *hénin*, inconnu des lexiques médiévaux, est aujourd'hui passé dans l'usage courant pour désigner des coiffures féminines de forme cônique.

23. F. PIPONNIER, « Le costume nobiliaire... », *loc. cit.*

24. Par exemple, l'ouvrage de Liselotte EISENBART, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*, Göttingen, 1962. N. BULST, « Zum Problem städtlischer und territorialer Kleider-, Aufwands — und Luxusgesetzgebung in Deutschland (13.-18. Jahrhundert) », dans *Renaissance du pouvoir législatif et genèse de l'État moderne,* A. GOURON et A. RIGAUDIÈRE éd., Montpellier, 1988, pp. 29-57 (Publications de la Société d'histoire du droit et des institutions des anciens pays de droit écrit, III). D. OWEN HUGHES, « Sumptuary Law and Social Relations in Renaissance Italy », dans *Disputes and Settlements : Law and Human Relations in the West*, J. BOSSY éd., Cambridge, 1986, pp. 3-59.

25. L'ouvrage de L. TRICHET, *Le costume du clergé*, Paris, 1986, est à ce titre bien décevant.

connues et railler les modes contemporaines, gagnerait à être davantage étudiée de ce point de vue. Plus ignorés encore, car de forme plus diversifiée et n'ayant pas fait l'objet de véritable corpus édité, les textes qui relèvent de la didactique mondaine, de la satire morale ou politique, des *ars amandi*, de la fiction ou de la poésie, tous ces *miroirs, doctrines* et *débats* anonymes qu'un Charles-Victor Langlois avait pris pour base de son étude sur *La vie en France au Moyen Âge*[26], auraient beaucoup à apprendre à l'historien des phénomènes vestimentaires[27].

Il est en effet possible de concevoir des genres discursifs différents sans pour autant les rendre hermétiques les uns aux autres, en leur attribuant une note de fiabilité déterminée par l'idée que l'on se fait aujourd'hui de la teneur en vérité d'un fait transmis. Ces documents, qui ont en commun de transmettre un *discours* sur les attitudes vestimentaires de leurs contemporains, appellent moins la transposition d'un réel dont ils seraient le reflet plus ou moins déformé, qu'ils n'exigent une pratique mettant en évidence la manière dont les hommes objectivent leur rapport au vêtement et à l'apparence en général : une archéologie, en somme, plus proche de celle élaborée par Michel Foucault. Cette approche me semble particulièrement indiquée lorsqu'on aborde le phénomène vestimentaire de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, qui envahit le champ du discours et de la représentation précisément parce qu'il se constitue, à cette date, comme une catégorie du savoir ou du moins comme un objet de réflexion à part entière. Dès lors, n'est-il pas plus urgent de donner une fois pour toutes à ces documents nécessairement divers le statut de *texte*, et de les lire ?

L'illusion narrative

Il est une catégorie de textes, pourtant estampillés du qualificatif de « littéraire », qui a toujours eu la faveur des historiens du costume. Ce sont les chroniques, qui se multiplient en Europe à la fin du Moyen Âge et relatent avec plus ou moins de détails les événements locaux, la vie de tous les jours, témoignant d'une volonté nouvelle de décrire le proche et le quotidien. Le changement vestimentaire du XIVe siècle nous est connu, de longue date, par l'intermédiaire de ces documents qui ont donné lieu, depuis le XVIIIe siècle, à des projets éditoriaux de grande envergure[28]. Toutes les études consacrées

26. 2 vol., Paris-Genève, réédition en 1981, avec une préface de Jacques Le Goff, de l'édition originale de 1926.

27. Sur ce genre de texte cf. la mise au point collective *La littérature didactique, allégorique et satirique*, Heidelberg, 1968 (Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters vol. 6).

28. Ce sont, parmi les plus connus, les *Rerum Italicarum Scriptores* collectés par Muratori, les *Monumenta Germaniae Historica*, les *Scriptores Rerum Bohemicarum*, les *Fontes rerum Austriacarum*, la *Société de l'Histoire de France*, la *Early English Texte Society*, etc.

au vestiaire de cette époque se réfèrent souvent aux mêmes extraits, sans toutefois en proposer une analyse véritablement critique.

Or, la quinzaine de chroniques[29] relatant les nouvelles modes masculines et féminines de la fin du Moyen Âge ne constituent pas, loin s'en faut, la totalité de la production historique contemporaine. Cela signifie que le phénomène vestimentaire que François Boucher nommait, après d'autres, une « révolution »[30] n'occupe pas tous les esprits, à la différence, par exemple, de la Peste Noire et de ses récurrences endémiques. Une enquête sur les chroniques nationales et urbaines permet ainsi de relativiser l'impact du changement vestimentaire : tous les auteurs désirant faire œuvre historique n'ont pas jugé bon, semble-t-il, de transmettre à la postérité les variations des modes, ou l'ont fait de façon laconique, sans leur accorder le moindre commentaire. Souverain mépris à l'égard des apparences ? Il n'est pas sûr que les auteurs plus diserts dans ce domaine aient eu de meilleures dispositions, et l'on serait bien en peine de trouver une quelconque apologie des nouveautés dans les chroniques relatant les modifications du vêtir du XIVe siècle. Il n'est pas sans intérêt de s'arrêter un instant sur les intentions des auteurs, et d'observer comment le vestimentaire, devenu « événement », s'intègre au récit historique.

Les textes qui ont à juste titre attiré l'attention des historiens du costume ne se contentent pas de signaler ou de décrire un fait. À vrai dire, la teneur proprement descriptive de leurs écrits s'efface souvent au profit d'une véritable mise en scène des comportements vestimentaires de leurs contemporains, inscrits dans une « histoire des mœurs » avant la lettre et sollicitant le jugement — plutôt désapprobateur — du lecteur. C'est ainsi que les textes les plus souvent cités, tenus pour les témoignages les plus intéressants, rapportent systématiquement le changement vestimentaire à un événement venant bouleverser l'ordre social traditionnel.

À Florence, l'adoption de modes nouvelles coïncide avec l'arrivée au pouvoir, en 1342, de Gautier de Brienne, chevalier-mercenaire soutenu par le peuple et servant alors la France — d'où l'origine française attribuée aux nouveaux habits[31]. Pour le chroniqueur rapportant ces faits, le changement vestimentaire est emblématique d'une période politiquement troublée, dominée par la volonté populaire qui s'est donné pour chef un étranger. Adopter les modes nouvelles, c'est témoigner sa sympathie à l'égard de ce gouvernement illégitime et tra-

29. Il s'agit des chroniques nationales ou urbaines publiées pour la plupart dans les grandes collections ci-dessus mentionnées, qui ont servi de base à ma thèse (inédite) sur les usages vestimentaires à la fin du Moyen Âge. Je ne prétends évidemment pas maîtriser l'historiographie des XIVe et XVe siècles dans sa totalité.

30. Dans un article qui, sans susciter de nouveaux points de vue, n'a finalement pas eu la fortune critique qu'il méritait : « Les conditions de l'apparition du costume court en France vers le milieu du XIVe siècle », dans *Recueils de travaux offerts à Clovis Brunel. Mémoires et Documents publiés par la Société de l'École des Chartes*, n° XII, 1951, pp. 183-192.

31. GIOVANNI VILLANI, *Cronica*, Florence, 1823, t. 7, pp. 5ss.

hir par conséquent sa patrie. A contrario, le vêtement traditionnel des Florentins, inventé spontanément, selon un procédé démagogique bien connu, devient le fer de lance d'une spécificité nationale.

À Rome, une chronique anonyme, considérée elle aussi comme une source majeure[32], rapporte les mêmes faits aux mêmes causes et au même moment. Il s'agit dans ce cas de l'épisode révolutionnaire de 1347 au cours duquel est porté au pouvoir Cola di Rienzo, fils d'un aubergiste et d'une blanchisseuse, qui instaura un gouvernement populaire vivement critiqué par l'auteur de ce récit. Là encore, le vêtement mythique des ancêtres est brandi comme l'étendard de la paix civile, alors que les modes nouvelles sont la démonstration actualisée de la discorde.

En France, les chroniques issues de l'officine royale de Saint-Denis rendent responsables des défaites françaises face aux Anglais les nobles, davantage préoccupés d'élégance que prompts à défendre la patrie. Jean de Venette, prieur du couvent des Carmes de la place Maubert à Paris et continuateur de la chronique latine de Guillaume de Nangis, met ainsi en parallèle les expéditions couronnées de succès du roi d'Angleterre sur le continent avec les transformations vestimentaires d'une classe noble dégénérée[33]. Le passage des *Grandes Chroniques de France* relatif aux modes nouvelles se trouve juste après le récit de la bataille de Crécy. Pour l'auteur, la déroute des troupes françaises en 1346 provient de l'orgueil démesuré de « la fleur de la chevalerie française », dont les désordres vestimentaires sont la démonstration[34].

Ailleurs, cette diabolisation du changement vestimentaire est moins le support d'une idéologie politique que celui, plus ancien, d'un discours eschatologique. Ainsi l'abbé du monastère bénédictin de Saint-Martin de Tournai, Gilles le Muisi, se souvient de l'année 1349 comme d'une période de grands bouleversements : la guerre franco-anglaise bien sûr, mais aussi des flambées d'antisémitisme, des *rumores* en Orient, en Hongrie, en Allemagne et en Brabant, des processions de flagellants, des épidémies pesteuses et des catastrophes naturelles inexpliquées[35]. C'est dans ce contexte dramatique qu'apparaissent les mutations vestimentaires, annonciatrices de la fin des temps.

En Angleterre, le continuateur des chroniques de Westminster pour les années 1346 à 1367, John of Reading, décrit les mêmes transformations vestimentaires pour l'année 1365[36]. Il évoque tout d'abord une épidémie de peste qui décima hommes et bêtes, puis un

32. *Vita di Cola di Rienzo*, L. MURATORI éd., dans *Antiquitates Italicæ*, t. III, col. 307-309. On consultera aussi la nouvelle édition par G. PORTA, Anonimo Romano, *Cronica*, Milan, 1981, ch. 9.

33. *Chronique latine de Guillaume de Nangis, avec les continuations de 1300 à 1368*, H. GÉRAUD éd., 2 vol., Paris, 1843.

34. *Les Grandes Chroniques de France*, J. VIARD éd., 10 vol., Paris, 1920-1953.

35. GILLES LE MUISI, *Annales*, H. LEMAITRE éd., Paris, 1906.

36. JOHN OF READING, *Chronicon*, J. TAIT éd., Manchester, 1914, p. 167.

vent violent qui mit en pièces le monastère de Reading et les villages aux alentours, enfin une apparition du diable en personne. Toutes ces calamités trouvent leur source dans la frivolité des Anglais, qui adoptèrent des modes étrangères et des vêtements variés.

Pour ces deux derniers auteurs, il est clair que le désordre du monde, dont le changement vestimentaire est le point d'orgue, vient sanctionner les péchés des hommes. La transformation des apparences, dans ces textes rédigés par des hommes d'Église, est la sempiternelle métaphore des « malheurs du temps ».

Ces quelques exemples ont été souvent cités pour dater les transformations vestimentaires autour de 1340. Or, la date à laquelle les auteurs rapportent les événements décrits est différente d'un texte à l'autre, eux-mêmes écrivant à des dates éloignées. Giovanni Villani donne l'année 1342 comme point de départ des modes nouvelles venues de France, mais le mercenaire jugé responsable de cette importation n'a servi dans les armées du roi de France qu'entre 1346 et 1356, date à laquelle il est tué à la bataille de Poitiers. L'*Anonimo Romano* situe les faits autour de 1347, mais Stella Mary Newton pense raisonnablement qu'il écrit une dizaine d'années après les événements décrits. Gilles le Muisi est octogénaire et aveugle lorsqu'il commence à dicter ses *Annales* peu avant 1350, pour les terminer environ trois ans plus tard. John of Reading, qui poursuit la rédaction des *Chroniques de Westminster* à partir de 1346 et jusqu'en 1367, peut être considéré comme un témoin des faits rapportés. Toutefois les transformations vestimentaires qu'il décrit, semblables à celles que notent les historiens anglais ou français pour des époques antérieures, sont ramenées à l'année 1365.

Pour être « précises et détaillées », ces descriptions n'en ont pas moins un ancrage temporel plutôt flou, qui porte évidemment la trace du projet historique qui les motivent. Sans parler des variantes régionales qui ne sont sans doute pas négligeables, la complexité des relations entre le temps de l'événement et sa mise en écrit, autrement dit sa transformation en objet historique, n'a pas été suffisamment prise en compte par les historiens du costume. En outre les sources des auteurs sont loin d'être uniformes : témoignage direct, souvenir — mais la mémoire a ses faiblesses et ses raccourcis —, récit d'un tiers ou poursuite d'un travail engagé antérieurement par d'autres personnes, la chronologie de ces textes n'est pas sans intérêt dans la mesure où l'on appréhende ainsi une parole contemporaine qui est aussi, à l'instar de tout discours, reconstruction du monde. En dépit de leurs différences, ces textes partagent donc la même attitude à l'égard du comportement vestimentaire, qui apparaît toujours de la même façon : comme un symptôme, celui du monde perdu des ancêtres et celui d'un monde nouveau dont il faut prendre la mesure. L'écriture de l'histoire à l'œuvre dans ces récits, composés et rédigés après les événements décrits, se préoccupe peu des transformations vestimentaires proprement dites, qui peuvent donc intervenir à des dates différentes sans pour autant perturber le sens de l'Histoire.

Au demeurant, quel objet vestimentaire nous présente la chronique ? Remarquons tout d'abord que les auteurs évoquent davantage des silhouettes, des attitudes et des ports, que des pièces à proprement parler, dont ils ignorent parfois l'appellation.

La rareté des termes spécifiques pour désigner les éléments du vêtir est très nette chez les auteurs écrivant en latin, qui préfèrent employer des termes génériques tels que « vêtement court » ou « robe courte » au lieu de « pourpoint », par exemple. En revanche, la chronique écrite en langue vulgaire utilise plus volontiers les termes appropriés employés par les contemporains. Le vocabulaire de ces textes est d'une grande richesse pour l'historien, d'autant que les auteurs, à la différence des rédacteurs d'inventaires, emploient rarement un terme spécifique sans l'assortir de précisions. Ainsi, John of Reading livre une véritable description du *paltok*, dans lequel on reconnaît un pourpoint [37].

Parfois, le vêtement lui-même n'est pas nommé, car le changement affecte davantage les pièces mobiles que sont les chaussures, la ceinture, le couvrechef, les manches. L'évolution des modes masculines, aux XIVe et XVe siècles, est ainsi marquée par l'endroit du corps où porter la ceinture, l'inclinaison donnée au couvrechef, la forme et le port des manches, lieu privilégié de la nouveauté, le degré d'ajustement du vêtement au corps ainsi que, dans une moindre mesure, sa longueur. C'est ainsi que les éléments d'un vestiaire ancien peuvent nous apparaître identiques, alors que leur appellation indique qu'ils étaient perçus comme des pièces différentes. Autant dire qu'on ne saurait considérer des objets, qui se dérobent toujours à la mise en écriture, mais plutôt des réseaux subtils de relations, des sympathies et des incompatibilités de port, qui révèlent à coup sûr, chez le porteur de vêtement, sa maîtrise des apparences ou son ignorance.

L'illusion figurative

L'histoire du costume a toujours confronté au « témoignage » des écrits conservés les représentations figurées contemporaines. Face à une parole écrite devenue parfois opaque, l'image propose une vue de l'objet-vêtement qui semble immédiatement accessible, non médiatisée par le langage et s'adressant directement, par-delà les siècles, à l'œil du spectateur. Souvent, l'image est ainsi sollicitée pour illustrer et confirmer un propos, lui donner corps.

S'agissant du vêtement, difficilement isolable en effet du corps et des gestes du porteur, la représentation figurée est essentielle. N'est-il pas cependant désolant, à une époque où l'iconographie est devenue un vaste territoire de recherches, de la voir réduite à ce rôle subal-

37. Mais il pense à un vêtement porté en 1365, et non aux vêtements décrits par les Italiens pour les années 1340.

terne ? Faut-il se réjouir de l'accumulation des images, si l'on constate dans le même temps que la constitution de répertoires ne contribue que pour une faible part au renouvellement des questions historiques ?

Ainsi les publications concernant le textile ou l'habillement, même quand elles prennent pour objet les représentations figurées, se bornent trop souvent à un recensement de la chose textile vue dans telle ou telle peinture, sans s'interroger sur la manière dont l'image capte cette chose[38]. De la même manière que l'inventaire, promu au statut de « super-texte », a pu devenir l'étalon de l'objectivité d'un document écrit, l'image n'est sollicitée que pour sa capacité à rendre visuelle, immédiate, la forme d'un objet dont la connaissance demeure ailleurs : dans le texte. Étrange dichotomie qui conduit à privilégier les images de la fin du Moyen Âge, où les *realia* envahissent le champ de la représentation et servent d'alibi à une passion antiquaire de l'objet.

Or, est-il encore besoin de le préciser, la peinture ou la miniature, mais aussi, plus proche de nous, la photographie[39], ne sont pas des instantanés de la vie quotidienne que nous recevrions dans une espèce d'innocence a-théorique. Ce sont des *tableaux*, autrement dit des « ensembles ornés selon la convenance »[40], des compositions dont l'ordre, pour être immédiatement présent à la vue, n'en exige pas moins une connaissance à l'épreuve du temps. L'opacité de la peinture est en ceci comparable à celle d'un texte dont la voix nous est à jamais éloignée. Chercher et comprendre le vestimentaire à l'œuvre dans l'image comme dans le texte exige de travailler sur la représentation, et non sur un réel à jamais disparu. Cela ne va donc pas sans risques.

Nombre d'historiens du costume ont vite admis, par exemple, que les vêtements présents dans les œuvres d'art leur sont contemporains, en vertu de l'assertion courante qui dénie à l'image médiévale tout effet de distanciation. Les acteurs des scènes bibliques sont ainsi « actualisés », vêtus comme les spectateurs auxquels ces images sont destinées.

C'est aller un peu vite en faisant fi de certains modèles de représentations qui, à la fin du Moyen Âge, sont suffisamment éprouvés pour attirer notre attention. Que les bourreaux du Christ soient invariablement représentés dans les vêtements courts des artisans mécaniques, craquants de toutes parts et généralement bariolés, n'est rien moins qu'anodin quant à l'image de ce vêtement telle qu'elle s'expose, à une certaine date, dans les manuscrits enluminés exécutés pour les

38. Par exemple l'ouvrage d'Élisabeth Birbari, *Dress in Italian Painting (1460-1500)*, Londres, 1975.

39. Je pense ici, bien sûr, à la photographie de mode, qui ne saurait être confondue avec le vêtement qu'elle a précisément à charge de *re-présenter*.

40. Selon la définition d'Alberti citée par M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, tr. fr., Paris, 1985 (éd. or. 1972).

princes. Au XV[e] siècle en effet, le pourpoint[41] est redevenu un vêtement de dessous, qu'on ne saurait arborer que dans des circonstances particulières, essentiellement à la guerre, dans l'exercice d'un service curial ou d'un travail physique. Il renvoie donc davantage au monde déprécié du travail et de la domesticité, quand bien même elle s'exerce à la cour. Pourtant, les grands seigneurs du XV[e] et du XVI[e] siècles continuent de se faire faire des pourpoints par leur tailleur. Simplement le port de ce vêtement a changé, il n'est plus l'objet d'un engouement exclusif dont les chroniques nous ont décrit l'impact. L'image est donc précieuse pour nous faire prendre conscience du port et des attitudes vestimentaires, et pas seulement d'une pièce de l'habillement qui n'apparaît jamais seule, ni pour elle-même. Les précieux pourpoints des inventaires, autour de 1400, ne sont guère visibles qu'à l'encolure ou aux emmanchures, de sorte qu'il est difficile, au vu des seules images, d'en apprécier la matérialité.

L'effet de distanciation des images médiévales est volontiers horizontal : social avant tout, parfois géographique (les deux étant souvent mêlés), plus rarement historique. Ce que l'on appellerait aujourd'hui « l'effet couleur locale » — qui ne va pas de soi, loin s'en faut — est en ce sens introuvable. Pour autant, tous les personnages ne sont pas uniformément vêtus. La Vierge, les prophètes, et tous les personnages relevant d'une surnature sont ainsi vêtus de linges aériens, blancs ou monochromes, dont la forme peu définie et extrêmement mouvante n'appartient qu'à eux. Et dans les nombreuses traductions françaises de Tite Live commandées et abondamment illustrées pour les princes du XV[e] siècle, les anciens Romains reçoivent des vêtures « exotiques » qui semblent à première vue étrangères au vestiaire contemporain. En réalité, le mode d'association des pièces est fort semblable, et si ces dernières incluent un certain merveilleux commun aux récits des voyageurs, on aurait tort de les voir comme des vêtements dans lesquels se donnent libre cours « rêveries et phantasmes collectifs »[42]. L'image procède toujours à un subtil bricolage des apparences qui n'est pas sans intérêt au regard des pratiques vestimentaires contemporaines.

Il importe enfin de garder présent à l'esprit combien ces manuscrits illustrés, livres de commandes et objets de contrats précis, nous montrent davantage des habitudes picturales en matière de costume que des vêtements réellement portés. Supposer que le peintre s'inspirait de ce qu'il avait sous les yeux, y mêlant ici ou là un peu de « fantaisie », c'est prêter aux œuvres médiévales un naturalisme parfaitement anachronique, et faire peu de cas du *réel* qu'elles donnent à voir : non pas une « tranche de vie », ni un « point de vue », mais la représentation d'un ordre social où la diversité, pour être pensa-

41. Qu'il ne faut pas confondre avec la robe courte alors très en vogue parmi la jeunesse.

42. F. PIPONNIER, *loc. cit.*

ble, est ramenée à un ordre culturel familier. Dès lors, la variété des usages vestimentaires est une véritable métaphore du *corps social* qui occupe alors la réflexion politique. Il s'agit bien de prendre la mesure des différences, et les corps vêtus que l'on observe dans les manuscrits du XVe siècle sont en définitive en nombre limité, car ils visualisent des ports vestimentaires « fonctionnels » (les habits courts du courtisan, la robe longue et ample du sage, etc.). L'occurrence des mêmes vêtements, dans ces images, atteste du succès d'une convention picturale comme de l'image du monde partagée par les commanditaires princiers de ces livres[43].

L'illusion matérielle

L'objet-vêtement est ainsi toujours pris en charge par une parole ou un usage qui lui donne son sens tout en le privant de sa matérialité. À cet égard, les restes vestimentaires qui ont échappé à la destruction du temps, pièces entières ou plus fréquemment fragments, sont la trace bien réelle, mais souvent illisible, de son existence. De fait ces traces sont peu sollicitées par l'histoire du costume, alors même qu'elle en appelle la résurrection. Il est vrai que pour la période ici envisagée, peu de vêtements profanes ont été conservés, et l'éparpillement muséographique des fragments textiles ne facilite pas la tâche des chercheurs. L'histoire du costume dispose donc, avec les textes et les images contemporains, d'un matériau plus solidement constitué, et néanmoins paradoxal puisque sa quête demeure le vêtement et non ses représentations.

Plus important que l'inévitable disparité des sources, il faut s'interroger sur le fait que l'étude des pièces textiles est l'affaire de techniciens, la plupart archéologues ou spécialistes textiles, et non d'historiens proprement dits. Or, s'il est relativement facile d'établir les composantes techniques voire les conditions de fabrication d'un objet-vêtement, il est plus malaisé, au vu de ces données, d'en proposer une datation. Quant à l'usage de cet objet, à son environnement culturel et à sa portée historique, ne relevant pas du domaine technique à proprement parler, ils sont renvoyés aux historiens, ou bien à la tradition historique alors en vogue.

C'est ainsi que le pourpoint attribué à Charles de Blois, pièce singulière dont on possède peu d'exemplaires pour la même période, a fait l'objet de travaux techniques récents sans susciter de nouvelles recherches de type historique ou méthodologique. En 1987, la restauration de cette pièce a donné lieu à l'établissement d'un dossier technique qui analyse l'étoffe mais se pose peu de questions quant à la

43. Le portrait est sans doute l'image qui capte le mieux des effets de l'étoffe et la composition des apparences, tout comme les choix du personnage représenté. Or, ces images précises ont peu retenu l'attention des historiens du costume. Serait-ce que le réalisme est ici par trop énigmatique ?

forme vestimentaire elle-même, domaine de l'histoire du costume. En 1992[44] de nouvelles propositions sont faites quant à la provenance de l'étoffe, sans que celle du vêtement lui-même soit abordée. Elle n'a pourtant jamais fait l'objet d'une recherche assidue, et l'on admet encore aujourd'hui sans la moindre critique la thèse de Louis de Farcy selon laquelle ce vêtement, qui a appartenu à Charles de Blois, provient du couvent des Carmes d'Angers sans que l'on sache comment il y est arrivé. En outre, si l'histoire du pourpoint est bien connue depuis la fin du XVIII[e] siècle, on en perd la trace pour l'époque antérieure. Autrement dit, nous connaissons aujourd'hui cet objet jusqu'à la moindre fibre, sans être capables de dire dans quel milieu il a été fabriqué ni comment il est parvenu jusqu'à nous. La connaissance technique de ce vêtement, disproportionnée par rapport à sa méconnaissance historique, est d'un moindre secours à l'égard du projet traditionnel de l'histoire du costume.

Cet exemple, sans doute non unique, révèle les disparités criantes entre les disciplines et les méfaits d'une atomisation de la recherche dans un domaine où, compte tenu de la diversité des matériaux rencontrés, une collaboration entre les chercheurs semble la seule garantie d'une approche cohérente.

Surtout, il montre à quel point l'objet-vêtement, qui a fondé cette discipline qu'est l'histoire du costume, demeure en définitive introuvable même lorsque sa trace matérielle est sous nos yeux. C'est dire si un vêtement, dès lors qu'il n'est plus porté ni pris en charge par un discours, autrement dit objet d'une représentation, cesse de signifier autre chose qu'une pièce d'étoffe dont seule l'analyse technique, en effet, peut rendre compte. Ce constat devrait nous amener à réfléchir, d'une part, sur notre actuelle manie de la reconstitution, qu'elle opère dans la muséologie comme dans le cinéma, dont l'efficacité est pour le moins problématique. D'autre part, cette fascination constante voire ce fétichisme de l'objet, alors même qu'il demeure insaisissable, montre l'urgence qu'il y a à reformuler les enjeux d'une histoire du costume dont l'appellation vieillie ne peut à l'évidence témoigner. La méthode, en la matière, ne consisterait-elle pas, au lieu d'amasser les reliques d'une réalité mythique, à s'ouvrir au contraire à l'imaginaire transmis par les représentations, quitte à déployer ce que Michel Foucault nommait « l'espace d'une dispersion » ?

Musée des Tissus de Lyon
34, rue de la Charité
F-69002 Lyon

44. Cf. L. MONNAS, *loc. cit.*

Odile BLANC, Histoire du costume : l'objet introuvable

Cet article propose un examen critique des méthodes et des objets de l'histoire du costume afin d'en renouveler les perspectives. Depuis le manuel de Viollet-le-Duc, les sources privilégiées de cette discipline demeurent les inventaires de garde-robe et les œuvres d'art contemporaines, dans une moindre mesure les chroniques, les textes relevant du domaine littéraire étant toujours suspectés de trahir la réalité. Or, les images contemporaines ne sont pas une photographie du réel ni les chroniques un récit documentaire, tout comme la riche terminologie des inventaires ne se présente pas sous la forme d'un dictionnaire. Vouée à la reconstitution, l'histoire du costume se prive des moyens de comprendre l'imaginaire à l'œuvre dans ces documents. La mise à l'écart des textes littéraires est ici significative. En laissant de côté le mode discursif des différents propos sur le vêtement (leur statut de texte), on ignore la façon dont les contemporains rendaient compte de leur rapport au paraître et, par conséquent, les enjeux qui s'y investissent.

Histoire du costume — Phénomène vestimentaire — Historiographie — Méthodologie — Fin du Moyen Âge

Odile BLANC, History of Costume : The Undiscovered Object

This article proposes a critical examination of the methods used and the objects treated by the history of costume, with a view to exploring new perspectives. Since Viollet-le-Duc's manual, the main sources for this discipline have been inventories of wardrobes and contemporary works of art, and in a lesser measure chronicles, while literary texts have always been suspected of betraying reality. Contemporary images, however, are not photographs of reality, nor are chronicles documentary accounts, and as for the rich terminology of the inventories, it is not presented in the form of a dictionary. The history of costume, by limiting itself to reconstitution, also deprives itself of a means of understanding the imaginative spirit at work in these documents. The disregard of literary texts is, here, significant. By passing over the discursive mode of the different writings on attire (by refusing them their status as texts), one ignores how contemporary people perceived and expressed their relation to appearance, and consequently, the concerns that were there involved.

History of costume — Phenomenon of dress — Historiography — Methodology — Late Middle Ages

Médiévales 29, automne 1995, pp. 83-86

Nouvelle de Giovanni SERCAMBI
présentée par Odile REDON

SUFFILELLO DE MONTALTO, VOLEUR OU LE STRIP-TEASE CONTRAINT DE LA COMTESSE D'ARTOIS*

L'an 1350, au temps du grand Pardon de Rome, non loin de Rome en un château nommé Montalto, un malandrin homicide de méchante condition, nommé Suffilello, commandait une bande de vingt malfaiteurs, voleurs et homicides qui contrôlait la route. Les personnes qui passaient sans bonne et forte escorte étaient dévalisées par Suffilello et ses compagnons, qui les conduisaient en haut d'un gouffre de la montagne et de là les jetaient en bas. Ainsi passait leur vie.

Le Pardon avait déjà commencé depuis un certain temps, beaucoup de pélerins venant de divers lieux s'étaient rendus à Rome et de jour en jour beaucoup d'autres arrivaient, quand, au mois de mai, un gentilhomme français nommé le comte d'Artois, avec sa très jeune femme appelée dame Blanche, arriva avec environ douze hommes à cheval au château de Montalto où se trouvait le malandrin Suffilello avec ses compagnons. Voyant que le comte et ses gens étaient arrivés à un passage difficile, il pensa qu'il était temps de les prendre et ils se mirent aussitôt en embuscade. Quand le comte arriva au passage critique avec sa femme et ses gens, les malandrins surgirent, ils assaillirent lance en main le comte et ses compagnons et en touchèrent plusieurs.

La femme du comte, voyant le comte assailli et plusieurs de leurs gens désarçonnés, ne savait que faire. Survint Suffilello, le chef des malandrins ; de la poignée de la lance il frappa dame Blanche au côté, si fort qu'il la fit tomber de cheval. Il la prit par le bras et la conduisit en haut de la montagne, disant à sa bande de tuer les hommes ou de les faire prisonniers et de voler les chevaux et les équipements.

Les malandrins combattaient gaillardement, le comte et les siens se défendaient vigoureusement avec le peu d'armes qu'ils avaient. Le comte résista

* Texte original dans Giovanni SERCAMBI, *Novelle*, éd. G. SINICROPI, 2 volumes, Bari 1972, nouvelle 84, vol. 1, pp. 366-369. Notons qu'une autre comtesse d'Artois, innommée, est l'héroïne de la nouvelle 88, pp. 384-387, dans une autre histoire de banditisme. La nouvelle ici traduite est signalée par Robert DELORT, *Le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Âge*, 2 volumes, Rome, BEFAR 1978, vol. 1, p. 373.

au mieux mais, voyant les siens mal partis, plus de la moitié déjà pris, les autres près de l'être, il décida de fuir car il se sentait assuré sur son cheval. Il dit aux siens : « Sauvez-vous ! » éperonnant son cheval il se dirigea vers un pays qui se trouvait à un mille de distance ; il chemina pour y arriver et il y trouva une troupe de cavaliers et de gens de pieds, qui étaient venus pour assurer la sécurité de ce passage afin d'éviter aux pèlerins et aux autres de se faire tuer ou voler par Suffilello ou par d'autres. Il vit la troupe et raconta ce qui lui était arrivé ; aussitôt le capitaine fit armer ses troupes.

Tandis que le comte marchait et que les troupes s'armaient, Suffilello avait conduit la comtesse Blanche au sommet du mont, en haut de ce gouffre d'où il avait l'habitude de jeter les personnes qu'il avait dévalisées, afin que l'on n'entendît plus jamais parler d'eux. Quand il l'eut conduite là, il vit qu'elle portait un beau manteau (« palandra ») et il lui dit :

« Femme, enlève ce manteau car je veux qu'une de mes servantes en profite ».

La femme par peur retira le manteau et resta vêtue d'une belle cotte (« gamurra ») à laquelle elle avait suspendu une bourse qui contenait 300 francs d'or. Suffilello y mit la main, il prit les pièces et les mit dans son escarcelle et il dit :

« Retire cette cotte car je la veux aussi pour ma servante ».

La comtesse dit :

« Par Dieu et par saint Pierre, vous ne voudrez pas que j'aille nue et sans cotte ».

Le malandrin avait trop envie de l'avoir ; il dit :

« Si tu ne l'enlèves pas, je te tue » !

La comtesse en pleurant enleva la cotte et elle resta vêtue d'un très beau pelisson de dos de vair. À sa vue, le malandrin dit :

« Ceci me sera fort utile pour me couvrir la nuit dans les bois ».

Et il dit :

« Enlève tout de suite ce pelisson car je le veux pour moi ».

La comtesse, qui ne peut faire autrement, dit :

« Je te prie par Dieu et par saint Pierre de me laisser au moins ça puisque tu as eu tout le reste, pour que je n'aille pas en chemise, ce qui ne convient pas à une femme ».

L'orgueilleux malandrin le lui fit retirer sous la menace.

La comtesse tremblante resta vêtue d'une chemise très fine (sous laquelle on devinait ses chairs tant la chemise était fine et blanche) ; et lui, ne voulant pas la perdre, dit :

« Retire cette chemise car je la veux pour moi ».

La comtesse lui dit en pleurant amèrement, à genoux et les bras en croix :

« Je te prie de ne pas contraindre la comtesse d'Artois à aller nue en pays étranger et par notre Dieu et par saint Pierre, je te promets de te pardonner tout ce que tu m'as fait ».

Sans pitié le malandrin lui dit :

« As-tu compris ce que je te dis ? Retire aussitôt cette chemise et réfléchis : quand tu l'auras enlevée, je te jetterai aussitôt en bas de ce gouffre et jamais plus tu n'auras besoin de chemise ni de vêtements ».

La comtesse avait bien entendu et se rappela la parole de Dieu : « Aide-toi, le ciel t'aidera ». Ayant repris courage, elle dit :

« Puisque tu as décidé de me jeter ainsi, je vois que je n'ai plus besoin de la chemise ni d'un autre vêtement ; je vais donc l'enlever sans attendre, mais je te prie au moins de ne pas chercher à contempler ma honte tant que je ne serai pas dévêtue ».

Le malandrin dit :

« Cela je veux bien, car je ne cherche pas à voir ta honte mais je veux faire mes affaires ».

Il se tourna vers le gouffre et la comtesse, quand elle le vit tourné, le frappa dans les reins avec ses mains et le fit tomber au bas du gouffre. Ce gouffre avait près de 500 bras de profondeur (env. 285 m), sans rien pour arrêter la chute : le malandrin Suffilello s'y fracassa. La femme loue Dieu et le prie de lui faire retrouver vivant son mari le comte d'Artois, puisqu'elle a tué le traître.

Tandis que la comtesse agissait ainsi avec le malandrin, le capitaine de la troupe et le comte vinrent à l'endroit où l'escorte du comte avait un bon moment résisté. Peu avant le retour du comte, les siens avaient été pris, mais les brigands n'avaient pas encore quitté les lieux ; aux gens du comte ils avaient lié les mains et ils commençaient à monter la côte. Quand le capitaine et le comte arrivèrent, les malandrins furent tous pris et ceux qui étaient enchaînés furent déliés. Ne voyant pas leur chef, c'est-à-dire Suffilello, le capitaine leur demanda ce qu'il en était de lui. Ils dirent :

« Nous ne savons pas, mais nous l'avons vu qui montait sur la montagne avec une dame ».

Le capitaine et le comte aussitôt montèrent sur la montagne pour trouver le chef des malandrins ; le comte priait Dieu de réussir à prendre le chef aussi bien qu'il avait pris les autres et de retrouver la comtesse.

Chevauchant au trot, ils arrivèrent au bord du gouffre, où ils trouvèrent la comtesse qui était en chemise et cherchait à se vêtir. Quand elle eut conté la nouvelle, le capitaine fit pendre les maladrins en présence du comte.

Le comte qui se voit vengé dit au capitaine que le chef des malandrins avait pris à sa femme 300 francs d'or et qu'il les avait mis dans son escarcelle ; il le priait, en remerciement du service rendu, de les prendre et de les garder pour lui, et il ajoutait que, s'il passait dans son pays, il lui ferait de beaux cadeaux. Le capitaine, qui gardait le désir de pendre le chef de ceux qu'il avait pendus, envoya des gens au fond du gouffre. Ils trouvèrent Suffilello avec plus de cinquante personnes qu'il avait tuées. Il fut conduit au gibet et là pendu au milieu des autres. Le capitaine trouva les 300 francs, alla près du comte, l'accompagna sur ces terres et le recommanda à Dieu.

Le comte et la comtesse arrivèrent à Rome, la comtesse se confessa du meurtre du malandrin et fut pleinement absoute. Ils retournèrent dans leur pays et là ils prirent du bon temps.

Traduit de l'italien par Odile REDON

L'épisode se passe sur une route de Maremme entre Toscane et Latium, une aire connue au Moyen Âge pour les difficultés de communication tenant au relief et au climat et pour l'insécurité des vastes espaces vides d'hommes. Les voyageurs, en particulier les pèlerins qui approchaient de Rome, connaissaient le danger. Inutile de chercher le « fait divers » qui pourrait être à l'origine de la nouvelle que vous venez de lire : l'agression de voyageurs fortunés à la traversée d'un bois était un risque normalement encouru et affronté.

Mais le ton du récit frappe.

Le Lucquois Giovanni Sercambi a conçu son recueil de nouvelles dans la dernière année du XIVe siècle, quand il a déjà passé la cinquantaine. Sa position politique est assurée à Lucques, où il soutient, dans l'exercice des institutions et par la plume, la seigneurie des Guinigi ; il a déjà écrit la première partie de sa *Chronique de Lucques*, commencée en 1368.

Le cadre qu'il donne à ses nouvelles, sur le modèle du *Decameron* de Boccace, les place sous le signe du voyage, puisque la compagnie qui écoute quotidiennement le narrateur se déplace en Italie, de ville en ville, pour fuir la peste de 1374.

L'aventure du comte et de la comtesse d'Artois pourrait être vraie et le ton du récit tient réellement du fait divers, totalement dénué de dramatisation et d'affects : le comte cherche l'efficacité dans la fuite sans chercher l'exploit chevaleresque qui le sacrifierait pour sauver la vie et l'honneur de sa femme ; la comtesse Blanche tente de défendre sa vêture sans effarouchement excessif, en invoquant la convenance plus que la vertu ; le bandit vole avant de tuer car il ne veut rien gaspiller, il ne montre aucun signe d'émoi devant le jeune corps féminin que par dépouillement successif il approche. Au terme, la femme a gardé l'ultime vêtement et la vie ; l'or volé est récupéré et force reste à la loi.

La courbe narrative atteint son sommet dans l'affrontement duel entre le bandit et la femme, où la violence éclate dans les mots qui menacent et déclassent. La dénudation en forme d'inventaire, donne sens à chaque pièce du vêtement, prestige et richesse du manteau et de la cotte, confort intime du pelisson de « gris »[1]. Avant l'explosion de la nudité la force s'inverse, ressaisie par la noblesse et le droit, envoyant à la mort qui menaçait de mort. La comtesse en chemise a défendu son corps, sa vie, sa caste.

Département d'histoire
Université de Paris VIII
2, rue de la Liberté
F-93526 Saint-Denis Cedex 02

1. Le nom de « gris » est donné au dos de vair qui est gris bleuté, à la différence du ventre qui est blanc et dit « menu vair », voir R. DELORT, *op. cit. ad indicem*.

Médiévales 29, automne 1995, pp. 87-104

Laurence GÉRARD-MARCHANT

COMPTER ET NOMMER L'ÉTOFFE À FLORENCE AU TRECENTO (1343)

La *Prammatica del vestire* est un manuscrit florentin tout à la fois fameux et ignoré. Ce titre, désormais traditionnel, désigne un enregistrement notarial décrivant le trousseau soumis à une taxe spéciale à l'automne 1345, description qui occupe les trois quarts d'un volume actuellement conservé à l'Archivio di Stato de Florence[1]. Le terme de *Prammatica* est d'ailleurs une généralisation quelque peu abusive. Nous avons choisi de le conserver, malgré son inexactitude juridique : ce n'est pas la loi à laquelle on pourrait s'attendre qui se trouve en effet ici consignée, bien que les notaires y fassent référence, mais son application : sur plus de 300 feuillets se succèdent, à raison de 2 à 15 par page, des listes de garde-robes avec mention pour chacune d'elles de l'identité du détenteur (presque toujours une femme), de son lien familial, de son quartier ou plutôt de sa paroisse, puis quelques enregistrements de guirlandes et garnitures de coiffures, elles aussi estimées « de luxe », enregistrées et marquées du sceau de Florence de la même façon que les vêtements. Ces feuillets constituent 19 cahiers, à l'origine indépendants, chacun de 12 à 24 pages ; ils sont reliés à deux autres cahiers plus épais, où sont enregistrés des procès concernant la parure, et d'autres dispositions qui relèvent cette fois de la législation somptuaire concernant les banquets et les pompes funèbres. C'est à une première étude du début du manuscrit que nous nous bornerons ici, autour du thème du costume : soit les cinq premiers cahiers dans l'ordre où ils se présentent actuellement (folio 1 à 89) rédigés par le notaire Bartolo fils de Ser Bene di Bruno di Vespignano (folio 1 à 86 v°). Cette première lecture devrait préparer, nous l'espérons, la publication de l'ensemble du volume — ou au moins

1. Désormais abrégé ASF. Le manuscrit est actuellement classé sous la cote : *Giudice degli appelli di nullità 117*. Son latin, très influencé par la langue vernaculaire, nous a conduite à citer une partie des termes non pas au nominatif comme il est d'usage, mais aux cas où le mot apparaît : nous ne savons pas encore, par exemple pour *bruchis*, s'il s'agit d'un féminin ou d'un masculin, ni comment décliner une forme aussi peu régulière qu'*orsibus*, ou encore *compassibus*, etc.

de la plus grosse partie, concernant le vêtement — et la réalisation d'autres études en coopération avec les historiens d'histoire sociale[2]. Tous les résultats présentés ici sont partiels, il s'agit pour nous à cette étape d'achever de saisir le manuscrit et de mettre au point des grilles de lectures efficaces et cohérentes pour traiter l'information concernant l'étoffe.

Le courageux E. Rodocanachi fit un travail de pionnier, puisque, dans l'appendice de *La femme italienne*[3] publié en 1907, il reproduisit quelques extraits de la *Prammatica* : le préambule du premier notaire Bartolo qui explique la procédure du plombage des vêtements (permettant de reconnaître ultérieurement les fraudeuses qui se sont soustraites à la taxe) au tout début du manuscrit ; ensuite un peu plus d'une trentaine d'enregistrements, se présentant comme un texte continu, puis ailleurs quelques autres fragments. En fait il s'agit d'une suite de sondages ponctuels (quelquefois eux-mêmes incomplets et avec quelques interpolations) effectués dans les 40 premiers feuillets condensés en 2 pages. Le lecteur pouvait se faire une bonne idée du type de document concerné, mais à cause de cette sélection inavouée, la garde-robe de chacune des femmes citées semblait se limiter à deux ou trois items au maximum et un certain nombre de motifs textiles se trouvait également simplifié.

Paolo d'Ancona[4] en 1906 publiait de son côté — cette fois à l'identique — les 7 premiers feuillets : soit quelque 2 % du manuscrit ; il en faisait une présentation succincte, enthousiaste et intelligente, invitant ses lecteurs à poursuivre l'étude en insistant sur le faisceau d'intérêts impliqués : histoire du tissu, des familles, des quartiers, des revenus, bref, une mine.

Il semble qu'il n'ait pas été entendu, mais c'est à son édition qu'ont pu se référer d'excellents auteurs comme Rosita Levi-Pisetzky[5] dans le champ de l'histoire du costume, elle-même restant à juste titre la référence magistrale pour les historiens d'art. Le caractère répétitif du document, l'écriture quelquefois bâclée des notaires, leurs abréviations et, depuis l'inondation de l'Arno en 1966, l'état assez pitoyable du volume remisé un long moment avec les irrécupérables, ses nombreuses pages délavées ont dû décourager plus d'une curiosité. Mais de nouvelles techniques sont apparues : la lampe de Wood permet de lire aux ultra-violets des traces d'écriture décolorée et laisse espérer ainsi la récupération de plus de 95 % du texte. Sa saisie en cours sur ordinateur permettra de multiplier les analyses et

2. Cette recherche doit être effectuée au cours de l'année 1995-1996, à la Villa I Tatti, que je tiens ici à remercier.

3. E. Rodocanachi, *La femme italienne à l'époque de la Renaissance, sa vie privée et mondaine, son influence sociale*, Paris, 1907, pp. 127-129, et Appendice, pp. 345-349.

4. P. d'Ancona, *Le vesti delle donne fiorentine nel secolo XIV*, Pérouse, 1906, (Estratto dalla Miscellanea nuziale Ferrari-Tonioli).

5. R. Levi-Pisetzky, *Storia del Costume in Italia*, Milan, 1966, 5 t., t. II., pp. 94, 95, 105, 109, 113.

de rendre plus facile, plus rapide[6], un travail qui paraissait à l'origine trop long et désespérant.

Pour l'historien d'art ou celui des textiles, l'une des richesses du texte consiste — outre la longueur remarquable de cette liste — dans le fait que plusieurs notaires ont été employés[7], utilisant des expressions différentes pour renvoyer vraisemblablement à la même étoffe, que l'on espère toujours pouvoir identifier. Les notaires avaient certainement aussi le souci d'éliminer toute contestation ultérieure. D'où leur très remarquable précision, bien plus prolixe que les inventaires de l'Europe septentrionale se référant brièvement au « Drap de Dapmas de Lucque »[8].

La garde-robe, premières hypothèses et premiers résultats

Les femmes et les notaires

Une première étude des 1034 enregistrements du notaire Bartolo permet déjà d'observer deux phénomènes jusqu'ici non repérés : l'ampleur de certaines garde-robes et la récurrence de nombreuses identités. Enregistrée au cours d'une même séance, la garde-robe de Domina Taddea, épouse de Vita Marchi, comprend 13 items. Cinq autres femmes seulement ont fait plomber 12 vêtements d'un coup. Mais le record d'items semble détenu par Domina Ghessa, épouse de Pinuccio di Giannotto Guidalotti, citée à cinq reprises: avec déjà six items la première fois, soit, addition faite, quatorze pièces dont six *guarnachie* (surcottes qui s'avèrent correspondre à des tuniques) et une cotte ; avec en outre deux manteaux, le second étant de samit vermillon, assorti à sa guarnache.

La garde-robe taxable connaît cependant des variations considé-

6. Je voudrais remercier ici l'ensemble du personnel de l'ASF pour sa gentillesse et sa diligence. Je voudrais également remercier la fondation J.-P. Getty dont la bourse de recherche post-doctorale m'a permis de commencer l'étude du manuscrit, M. M. Pastoureau pour ses encouragements réitérés chaleureusement dans des circonstances difficiles, Mme C. Klapisch-Zuber pour ses conseils nombreux concernant le déchiffrement de l'onomastique, ainsi que les formules traditionnelles à Florence indiquant le statut social, J.-Cl. Maire-Vigueur pour ce qui relève de la terminologie juridique, enfin l'ensemble du personnel de la bibliothèque de l'École Française de Rome et celle du Kunsthistorisches Institut à Florence, Anne-Marie Turcan-Verkerk et Mme O. Redon, pour des suggestions concernant la mise en forme de cet article.

7. Ceux-ci se mettent au travail simultanément et la présence de quatre notaires pour les listes de vêtements semble indiquer qu'ils doivent s'occuper chacun d'un quartier conformément au retour à la quadripartition de la cité décidé en août 1343.

8. Cf. M. BRAUN-RONSDORF, « Seidendamaste », *Ciba-Rundschau*, 120, 1955 ; sur « la terminologie bien imprécise des draps » en Anjou, Provence et Bourgogne après 1350, cf. F. PIPONNIER, « La consommation des draps de laine dans quelques milieux français à la fin du Moyen Âge », *Produzione e consumo dei panni di lana nei secoli XII-XVIII*, a cura di Marco SPALLANZANI, Istituto Internazionale di Storia Economica Francesco Datini, Florence, 1976, pp. 423-434, qui comporte aussi des indications sur les soieries.

rables quant au nombre de pièces, suggérant des différences de fortune, mais aussi des types de choix bien distincts pour certaines femmes : des goûts et des couleurs on ne discute pas. Ainsi, Domina Lisa épouse de Lando di Segna aubergiste ne semble posséder qu'une guarnache taxable (et mi-partie) mais trois capuchons qui le sont également et même, une fois, une femme est nommée pour la simple possession d'une guirlande[9]. En revanche Domina Tona, épouse de Francesco di Giovenco de' Medici, apparaît une première fois pour trois articles le 31 octobre 1343, puis le 3 novembre, pour un complément de deux pièces suggérant cette fois le reste d'une garde-robe d'apparence moins excentrique, mais sans doute tout aussi luxueuse : pour une guarnache et une tunique de samit vermillon, soit la tenue d'apparat convenue de la patricienne, vêtement qui réapparaît très régulièrement.

En ce qui concerne l'estimation à conduire des investissements familiaux concernant la parure, indiquons déjà par exemple le cas de la fille Niccholosa de la dame Ghessa Guidalotti précitée, dont le trousseau est décompté à part comme il est d'usage tout au long du manuscrit ; accompagnant ou non sa mère, elle apparaît trois fois. La famille Guidalotti revient très souvent dans le manuscrit ; c'est un trio dont il s'agit le 3 novembre : immédiatement après Domina Tessa et sa fille Niccholosa, vient une cousine Nella, pour une seule tunique mi-partie, aux décor et couleurs cependant bien individualisés mais sans rapport chromatique avec la vêture des deux autres femmes ou avec le reste de la famille. En revanche, à partir des sept premières pages publiées par P. d'Ancona, Diane Owen Hugues[10] avait pu remarquer déjà des répétitions peut-être significatives pour des dames et demoiselles Albizi. C'est exactement le type de recherches que la saisie du manuscrit va permettre d'entreprendre systématiquement.

Des matières et des tissages : « traquer » le luxe ou ses signes

En ce qui concerne les étoffes, le notaire semble se reporter à deux grandes catégories assez hiérarchisées : les *panni* et les *drappi*. Les *drappi* sont apparemment beaucoup plus luxueux, présentant généralement des décors luxuriants, souvent introduits par la formule *rilevati* (rehaussés, ornés, damassés[11]) *in campo* (sur fond de telle cou-

9. (f° 84r° 1, 997) : soit le numéro du feuillet recto ou verso, (le manuscrit n'a été folioté que tout récemment sur notre demande par l'Archivio), le numéro d'apparition dans la page de chaque enregistrement (de 1 jusqu'à éventuellement 15), puis le numéro d'apparition dans la liste prise dans son ensemble. Plusieurs index onomastiques en préparation permettront de retrouver facilement les femmes citées ici comme exemple.

10. Cf. D. Owen Hughes, « Sumptuary Law and Social Relations in Renaissance Italy », dans *Disputes and Settlements, Law and Human Relations in the West*, éd. J. Bossy, Cambridge, 1986, pp. 69-87.

11. Cf. François d'Alberti de Villeneuve, *Le Grand Dictionnaire Français-Italien composé sur les dictionnaires de l'Académie française, et de l'Académie de la Crusca,*

leur). Les *panni* peuvent être de soie, de soie dite sergée, ou encore de laine. Ils sont unis, ou avec des décors modestes, souvent géométriques. Sans spécification de matière particulière, ils s'accompagnent d'une doublure de soie, d'un ruban précieux, ou sont juxtaposés à un tissu plus précieux pour former un mi-parti, comme nous allons le voir plus loin. Aux *drappi* manque systématiquement la précision de la matière, sans doute parce qu'elle aurait paru redondante au notaire. Leur décor enlève tout doute, et nous avons traduit *drappi* par le terme de damas, pour bien les distinguer des *panni*, pour lesquels nous avons gardé le terme traditionnel de draps. Le terme technique et moderne de lampas [12] est toutefois ce qui conviendrait peut-être le mieux à ces *drappi*, plutôt que l'habituel damas bien connu du grand public. Pour les *drappi* utilisés en doublures, quand ils sont unis ou simplement vergetés, nous avons préféré conserver pour le moment le terme générique de soieries, ainsi qu'exceptionnellement lorsqu'ils sont utilisés pour des cottes, tout en étant aussi simples dans leur décor ; à ceux, nombreux, qui portent des motifs ton sur ton, l'appellation ancienne de diaprés conviendrait sans doute très bien.

Les samits (*catasciamiti* et *sciamiti*) se trouvent incriminés conformément à de nombreuses lois somptuaires, et leur simple possession suffit pour que le notaire les fiche. Le terme même de samit a déjà fait couler beaucoup d'encre dans le passé [13], et ces tissus d'habitude épais, à tissages qui multiplient les trames, prennent ici quelques caractéristiques assez déconcertantes : la plupart des samits décrits par le premier notaire sont d'une seule couleur, sans indication de décor ni de matière. Il faut donc en conclure qu'il va de soi qu'ils sont en soie, selon une proportion dont le notaire ne tient pas compte [14], et que l'effet de texture par-

Naples, 1835, 2 vol. (abrégé ici GDFI) à *rilevato*, donne, parmi les sens possibles, « relevé, orné, brodé, enrichi/..../damassé/.../, distingué, remarquable ». S. Battaglia cite dans *Fatti di Cesare* (fin du XIIIe siècle), 239 : « Vestita era d'un drappo d'oro a rilevate figure, meravigliose a vedere ». (*Fatti di Cesare, a cura di* L. BANCHI, Bologne 1863.) Cf. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Turin, 1961.

12. Telle que par ex. l'utilisent Brigitte TIETZEL, *Italienische Seidengewebe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts* (Kataloge des Deutschen Textilmuseums Krefeld, Band 1), Cologne, 1984 ; Barbara MARKOWSKY, *Kunstgewerbe Museum der Stadt Köln, Europaïsche Seidengewebe des 13.-18. Jahrunderts*, Cologne, 1976.

13. Cf. FRANCISQUE-MICHEL, *Recherches sur les étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le Moyen Âge*, 2 vol., Paris, 1852 et 1854 ; E. PARISET, *Histoire de la soie*, Paris, 1865, deuxième partie, pp. 383-384. Pour une analyse technologique et historique récente de leur évolution, cf. B. TIETZEL, *op. cit.*, le chapitre *Über die technischen Voraussetzungen der italienischen Seidenweberei des 13. und 14. Jahrhunderts*, pp. 54-75. Pour la définition actuelle de ces tissus médiévaux, fondée sur leur texture à base de « flottés de trame liés en sergés », cf. Centre International du Textile Ancien (CIETA), *Vokabular der textilen Techniken, Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch, Schwedisch*, Lyon, 1971, Vocabulaire français, Lyon, s.d.

14. Principalement de soie, les samits ont souvent des textures mêlées. Cf. les échantillons subsistants à fils de trame d'or et de soie, dont la chaîne est cependant en lin, par exemple dans B. TIETZEL, *op. cit.* Sur ces étoffes hétérogènes, Maureen Fennell Mazzaoui indique des mélanges soie et coton pour les samits, mais il s'agit de couvertures ou de dais. Cf. M. FENNELL MAZZAOUI, *The Italian Cotton Industry in the Latter Middle Ages, 1100-1600*, Cambridge, Londres, New York, etc., 1981, Appendice II, p. 166.

ticulier à ce type de tissage ainsi que leur belle couleur les rendent attrayants. Bien que précieux, l'un d'eux est pourtant appelé *pannus sciamitus*. Les guarnaches avec leurs tuniques assorties de couleur vermeil *(vermilii)* paraissent constituer une sorte de garde-robe de base. Leur rouge est quelquefois dit *sanguini*. Beaucoup plus rares, certains samits sont de couleur pourpre, un autre est jaune, un autre bleu velouté employé pour des rubans ou un mi-parti, quelques autres veloutés. Utilisés dans des combinaisons mi-parties ou écartelées figurent des samits verts. Quelques samits sont rayés.

Au contraire les *catasciamiti* (qui sont parfois d'ailleurs complétés par le terme de *drappi*) désignent presque toujours une étoffe à décor géométrique. On sait qu'il est impossible dans ce type de tissage d'obtenir un tracé net pour un détail. Voilà peut-être une des explications concrètes de leur désaffection progressive. La terminologie, bien claire en ce qui concerne la célèbre division des veloutiers et des tisserands de samit à Venise en 1347, est ici encore très fluctuante, et l'expression de *sciamiti pillosi*, pelucheux, revient plusieurs fois chez le deuxième notaire. *Velluti* semble toujours associé à *sciamiti*, à une exception près chez le notaire Bartolo, bien que l'expression *sciamiti velluti* reste rare. L'un de ces samits « veloutés »[15] semble confirmer l'existence de velours rayés avant 1350, conformément à la démonstration récente de Lisa Monnas portant sur la première moitié du Trecento[16]. Ici le manuscrit indique sans doute que ces velours rayés devaient être à Florence l'un des combles du luxe. Quelques enregistrements, très rares, sont parfaitement sibyllins et on peut se demander ce que la dame ou la demoiselle était contrainte à déclarer[17], mais sans doute est-il sous-entendu que le vêtement est de soie.

D'autres soieries sont désignées très probablement par les termes de *sorianus*, *tarterescus*, *saracinatus*, *brucatus*, tissu broché de soie[18]. Les comptages précis de l'emploi de ces termes dans le manuscrit, avec leur localisation (doublure, etc.), leur type de décor, permettront sans doute ici de dissiper l'ambiguïté. Les « tartaires » des inventaires papaux des années 1343 à 1361 sont de soie. Dans la première partie de la *Prammatica* de 1343, au premier examen, les « tartaires » semblent corrélés à des effets de rayure quasi systématiquement. *Tarterescus* et *saracinatus* indiquent ici probablement plus un type de décor qu'une origine — il faut probablement entendre « à la tartare, à la sarrasine », de même pour *sorianus*, « à la syrienne ». Le terme de

15. Pour tous ces exemples, cf. (64v° 10, 722), (72r° 2, 918), (4v° 6, 5r° 1, 29).

16. Cf. L. MONNAS, « Developments in Figured Velvet Weaving in Italy during the XIVth Century, *Bulletin du CIETA*, n. 63-64, 1986, I et II.

17. *Niccholosa, filia Lapi de Prato, populi S. Lorenzo, habet unam tunicham panni acçurini* (15r° 4, 126).

18. Cf. P. SELLA, *Glossario latino italiano, Stato della Chiesa, Veneto, Abruzzi* (abrégé ici conventionnellement GLI), *et Glossario latino emiliano* (GLE), Città del Vaticano, 1944 et 1937, à *pannus, Suria*, etc., ainsi qu'à *bombex*, où *Suria* est utilisé pour du coton.

sergé *(sargiatus)* concernant la soie est une des surprises du manuscrit.

La laine est peu citée en tant que telle, mais elle est certainement présente derrière les *mischii* et *mescholati*. Ce sont des étoffes appréciées pour leur chromatisme mêlé, marbré[19]. Quelquefois le nom de la couleur dominante n'est même pas indiqué. Ces lainages entrent dans la composition de nombreux vêtements mi-partis pour un des deux côtés. L'*agnellinus* est également présent une fois[20] pour un montage avec du *romagnolus*. Mais d'autres tissus semblent mélangés dans leur matière et reviennent de temps en temps. Ce sont des étoffes la plupart du temps rayées ou à carreaux, avec par exemple soie dans un sens et laine dans l'autre[21], indiquées souvent par le terme de *trafilatus*. La vigilance du notaire à les noter paraît extrême. Enfin la laine est indiquée pour les rubans et les applications[22]. Il n'est pas impensable que le notaire soupçonne des remplacements de ce type d'ornementation sur une robe ou un manteau et prenne ses précautions. La suite dira s'il est au contraire tout simplement tatillon, aubaine pour le lecteur moderne.

Nous n'avons rencontré qu'une fois le terme de *cotognino* (coton), qui plus est pour un *drappus* inattendu, changeant, utilisé pour doubler un manteau[23] ; *bambaggio* (coton) pour un *pannus rilevatus*[24]. Le *sindone*, toile légère[25], est rare et sa matière n'est jamais indi-

19. Sur les prix à Florence et en Toscane des *mescli* et des *mescolati* cf. H. HOSHINO, *L'arte della Lana in Firenze nel Basso Medioevo. Il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*, Florence, 1980 ; sur la définition de ces tissus cf. p. 128 : le *mescolato* « était constitué de fils de laine teints de différentes couleurs, que l'on mêlait » (après la filature). Sur les *mescolati*, draps de laine du Nord de qualité supérieure, ID., « The Rise of the Florentine Woollen Industry in the Fourteenth Century, dans *Cloth and Clothing in Medieval Europe, Essays in memory of Professor E. M. Carus-Wilson*, N. B. HARTE et K. B. PONTING, Londres-Melbourne 1983, pp. 184-204, pp. 185, 197.

20. (42r 4, 417). Sur la qualité moyenne ou modeste de l'*agnolino*, cf. H. HOSHINO, *loc. cit.*, pp. 192, 193, et sur son emploi pour des étoffes légères comme la *saia* ou le *stametto*, p. 199. Sur le caractère encore plus vulgaire du *romagnuolo*, cf. C. BATTISTI, G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Florence, 1957, 5 vol. (abrégé conventionnellement ici : BATTISTI) à *romagnuolo :* « XIII-XIV sec., */.../ panno grosso da contadini fatto all'uso della Romagna* ». Clément V s'en sert pour emballer ses manuscrits, cf. GLI à *malecta*. Ce qui est donc incriminé ici, c'est bien le cousu, le montage d'étoffes hétérogènes.

21. Par exemple (70v° 4, 811). Le prix modeste du *trafilato* (lainage) que mentionne H. HOSHINO, *loc. cit.* p. 200 (tableau 11.6) semblerait plutôt indiquer qu'il s'agit d'une autre catégorie d'étoffe.

22. N° 843, par exemple.

23. N° 26. À moins qu'il ne s'agisse non pas d'une matière, mais d'une couleur au sens où semble l'employer l'entreprise de Francesco Datini à Prato à la fin du Trecento. Cf. F. MELIS, *Aspetti della vita economica medievale (Studi nell'archivio Datini di Prato)*, Sienne et Florence, 1962, p. 569 : « cotognino » figure parmi les coloris comme « verde bruno, pelo di leone, alazzato, cupo, sbiedato, doré, monachino, verde sambucato », etc. pour les draps de laine (« panni di lana »).

24. Cf. n° 455.

25. Cf. P. SELLA, GLI, *sub voce.*

quée ; il sert de doublure à deux manteaux et d'étoffe travaillée pour des robes qualifiées de *giubbe*[26]. Le *taccolino*, tissu grossier de lin ou de chanvre[27], a même pu entrer dans la composition d'une guarnache mi-partie. Ces derniers exemples montrent qu'à partir d'une matière première initialement modeste, le travail du tailleur, ou plutôt son résultat, entre en ligne de compte. Des calculs seraient à conduire sur le coût d'une tunique ou d'un surcot mi-parti : il est sûr que ce principe permet aux femmes d'arborer des vêtements précieux, à la mode et au moindre prix. La bigarrure permet d'accroître le luxe au moindre coût. Reste à estimer s'il s'agit d'une pratique très minoritaire ou répandue. Cette bigarrure n'opère pas forcément à partir des tons saturés si aimés au Moyen Âge ; son but n'est pas nécessairement le bariolage le plus cru comme le laissent ensuite trop facilement entendre les critiques méprisantes de l'âge classique. Esthétiquement, le goût pour le géométrique (avec ses emprunts certains au dessin héraldique), l'opposition de textures, l'harmonie des couleurs, la recherche d'un ton délicat paraissent très importants. Ici se pose donc tout le problème des incrustations.

Du cousu et du tissé

Le mi-parti

Il associe souvent deux étoffes de qualité complètement différente. Il est si présent et sous toutes formes d'accords grammaticaux que le décompte n'a pu encore être entrepris par items, mais un premier calcul grossier par enregistrement semble donner une proportion plus proche de la moitié que du tiers. Si l'on garde à l'esprit que plusieurs enregistrements ont été nécessaires pour épuiser la garde-robe de certaines dames ou de leurs filles, la proportion de femmes portant du mi-parti pour au moins un de leurs vêtements est certainement très élevée. Les sept premières pages publiées par P. d'Ancona le montraient d'ailleurs déjà nettement.

Accholle

Deux armoiries contiguës sont dites accolées en français, et on retrouve le même terme dans l'italien *accholle* ; il s'agit peut-être d'orientation du tissu, plutôt que d'un sens possible concernant le décolleté. *Accholle* n'a certainement rien à voir ici avec l'idée d'une encolure montante (cf. « accolato » en italien moderne) : le premier notaire l'emploie généralement avec la notion de mi-parti, comme s'il s'agissait de préciser la qualité de ce dernier, et l'hypothèse d'un décolleté asymétrique serait absurde pour l'époque. Une confirmation nous

26. Cf. n° 787.
27. Cf. P. Sella, GLI à *tacculinus*.

en est donnée par le fait que pour le notaire les capuches elles-mêmes peuvent être faites d'étoffes *accholle*. Le mot apparaît comme adverbe, jamais comme un adjectif accordable, de la même façon que l'expression *alla schisa* ou *allaschisa*.

Nous ne savons pas encore s'il s'agit d'étoffes cousues par une couture complexe avec son impact décoratif propre, ou s'il s'agit de disposer les pièces de tissu en formant un losange, ou une portion de losange, avec les types d'effet qui en héraldique s'appellent vêtu, emmanché, à chausses.

Les quarts

Nous aurions bien souhaité voir dans l'expression *in quarterio* le quartier héraldique, mais il s'agit plutôt d'échiqueté de vastes proportions, décoratif ou avantageux, ou les deux. Deux étoffes, et même quelquefois trois ont donc été cousues pour former un écartelé, qui peut être extrêmement contrasté (rouge/vert, uni/polychrome) ou tout en nuances (écru et brun) ; ces étoffes peuvent être arborées par la même femme. Quelquefois n'est mentionnée qu'une seule incrustation d'un quart, ou un effet qui se rapproche de celui d'un écartelé[28].

Autres incrustations

Ont pu être cousus des rubans, des étoiles, des lettres, des feuilles, et même des bandes, sous le terme de *virgis*.

Le *vergato non de siricho*

Trois catégories techniques d'effets de rayures semblent suggérées : la première relèverait du *vero vergato* comme on dit à Lucques ; ce sont tous les types de rayés, mais dont la matière textile est homogène. Puis, comme nous venons de le voir, les « rayures cousues » *(vergae sutae)*, ou encore posées *(suprapositae)* que le notaire distingue des rubans *(nastri)*. Enfin les tissus mixtes où ont pu être passés des fils d'une autre matière[29].

Les rubans

Bien souvent, avec son système d'abréviations, le notaire ne fait pas la différence entre l'étoffe et le vêtement, et l'on ne sait pas si un adjectif écourté doit se lire au masculin ou au féminin. Mais cette question n'est sans doute pas importante pour un grand nombre de cas ; ainsi la *guarnacchia* est souvent dite *dimezzata* ou *dimecçata*, au féminin, la *tunica* qui lui est assortie qualifiée de *panni dimezzati*

28. N° 59 pour le rouge/vert, brun/écru ; pour un quart n° 101, 110, etc., les effets d'écartelés n° 197, etc.

29. Pour tous ces exemples, cf., entre autres, n° 295, 333, 418, 713, 726, 787, 827, 843, 938, 970.

ut supra, au masculin. D'où parfois certaines difficultés pour savoir si la couleur indiquée se rapporte au drap ou au vêtement, et le problème se pose surtout pour les rubans : s'agit-il d'un décor partiel ou non [30] ? Une solution cependant à laquelle nous pensons de plus en plus est de voir dans un grand nombre d'entre eux — quand ne sont mentionnés ni une qualité d'étoffe, ni une couleur spéciale, ni les termes de *sutus, suprapositus*, mais qu'au contraire l'expression *nastrat(-a, -us)* s'accompagne de *virgis* dont la couleur est bien précisée — une variation du *vergatus*.

R. Levi-Pisetzky remarquait l'insistance de la loi somptuaire de 1355 contre les rubans d'or et d'argent [31] et ajoutait qu'à l'époque ils étaient plutôt rares. La *Prammatica* de 1343 en décrit déjà un certain nombre [32]. Ce sont donc des pièces rapportées qui vont être explicitement interdites quinze ans plus tard [33].

Ornements cousus ou ornements tissés ? Breloque et mercerie

En dehors du terme de *brucato* qui renvoie certainement à un type de tissage précis — le brochage de soie, comme nous l'avons vu plus haut — reviennent assez fréquemment des *bruchis* et *brocchis* qui nous ont laissée un long moment perplexe. Un des sens de *brocco* au XIVe siècle est celui d'un germe, ou encore du bouton de la fleur d'olivier. Après l'évocation des *calderuge* [34] champêtres, le premier notaire pouvait fort bien ici aussi introduire un terme botanique pour désigner un autre élément floral dans un décor textile complexe. « Bruco » peut s'écrire aussi « broco » en italien à l'époque. « Bruco » pour criquet ou chenille paraît ici peu probable, « broco » pour pichet également. Mais puisque ces *brocchis* apparaissent aussi associés avec *sive*, faut-il entendre un *ou* énumératif ou explicatif ? (*brocchis sive mandorlis* [n. 594], *brocchis sive schacchis* [n. 601], *punctis sive brocchis* [n. 887]). Dans le second cas, très possible, il s'agirait alors de préciser non pas une technique de tissage, mais bien un élément de décor, dont la forme est suffisamment indécise pour faire penser une fois à une amande, une autre fois à une sorte de carreaux. Dans le premier cas au contraire, il pourrait y avoir un décor cousu après le tissage, comme pour les *sonaglis* et *troctolis* [35], ou

30. N° 51, 101, 260, 383, 438, 461, 775 parmi les exemples les plus clairs.

31. Cf. R. Levi-Pisetzky, *op. cit.*, p. 83 et note 301. Le texte de la *Legge suntuaria fatta dal comune di Firenze l'anno 1355 e volgarizzata nel 1356 da Ser Andrea Lancia* a cura di P. Fanfani, Florence, 1851, paru dans *L'Etruria*, est malheureusement à ma connaissance actuellement introuvable sous cette forme. On peut se reporter à E. Rodocanachi, qui l'a reproduit dans l'Appendice de *La femme italienne, op. cit.*

32. N° 898 et 918, par exemple.

33. R. Levi-Pisetzki, *op. cit.*, p. 83, ajoute : « Les hommes intéressés par le tissage pouvaient avoir quelque indulgence pour les motifs tissés, pas pour ce qui était brodé — qui leur paraissait un ajout inutile, et une perte de temps pour les femmes. »

34. Voir plus loin, le paragraphe sur la flore.

35. *Domina Francescha, uxor Corsi domini Americi*, n° 741, semble ainsi mêler pour une de ses guarnaches clochettes, petites toupies, petits grelots (?) en forme de

même au besoin noué au tissu pendant sa confection, si l'on se réfère à la notion de boucle que peut impliquer le terme (et qui donne ensuite l'idée de brocher et de brocart). Une fois est mentionné un tissu *brucato* pourvu de *brocchis*. P. Sella lui-même est assez ambigu sur ce point et renvoie pour une soierie brochée de 1401, comportant des *brochis magnis*, à un décor à petits clous, donc un travail plutôt de ferronnerie ou de menuiserie. Un texte du début du Quattrocento suggère des petits anneaux de fils cousus[36]. L'idée de quelque chose qui dépasse, en relief, se retrouve dans toutes les acceptions de ces *brocchi*. Même s'il ne s'agit que de passementerie et « du besoin d'arrêter les fils à la fin du tissage par un nœud qui devient ornemental depuis la plus haute antiquité », l'italien du Trecento devait facilement associer les connotations de germination, de denticules, de relief. On peut comparer avec notre terme français de paillette, qui au contraire dérive de la balle de blé, de la tige sèche[37].

Le décor textile

Des couleurs

En attendant d'aborder ultérieurement la question de leur appariement et de leur fréquence par l'étude quantitative, énumérons-les brièvement : le rouge est présent sous les termes de *rubeus, ruber, scarlattus, scarlattinus* (dont l'association avec des motifs ou avec le terme *campo* indique qu'il s'agit bien ici de la couleur et non d'une désignation générique de drap), *scarlattinus minutus, vermilius*, ainsi qu'*afiamatus* (flamboyant ou enflammé, ardent), *sanguinus, cardinalescus, porporus* et *porporinus, violatus, pagonazus* (violet foncé), *colore rossicio, incarnatus, pili leonis* (poil de lion, roussâtre : et proche donc de *rubeus*), *rossellinus (id.), rancius* (orange). Du côté des

« soufflets ». Le fait que le vêtement soit dit *divisatus* conduirait à penser qu'il s'agit d'une répartition régulière, formant « pattern ». Vu la forme des objets indiqués, il s'agit bien d'un décor postiche à notre avis, et pas d'un motif tissé.

36. Cf. G. DA UZZANO, *La pratica della mercatura*, dans *Della decima e di altre gravezze imposte al Comune di Firenze, e della moneta e mercatura dei fiorentini fino al secolo XVI*, éd. G. F. PAGNINI, Lisbonne-Lucques, 1766, I-125 : « Teli quattro di domaschino, broccati d'ariento da piccolo brocco, lire sette in nove », cité par S. BATTAGLIA au mot « brocco » 3, avec cette explication: « Piccolo nodo (o anello) di filo per cui la superficie di alcuni tessuti (a es. il broccato) presenta tanti piccoli rilievi ». Le velours frisé finalement est proche de ce type d'effet, mais cette fois avec une trame régulière. Cf. GDFI, à « broccuto » donne : « pien di brocchi, plein de nœuds », et à « broccato » : « pieno di brocchi, /..../, e nel drappo si chiamano ricci : boucles ».

37. Sur ce mot français de paillette utilisé en passementerie (1398) cf. *Dictionnaire historique de la Langue Française* sous la direction d'Alain REY, Paris, 1992, 2 vol., au mot « passer » : « du latin tardif, "traverser" », qui nous renvoie probablement à *trafillati, perfilati*, etc., dans notre manuscrit. D'autre part, LEVI-PISETZKI, *op. cit.*, p. 84, note 302, indique que les « coppelle », petits ornements postiches, peuvent être justement faits de fil, et indique un corps de métier spécialisé à Venise, mais à une date plus tardive (1377).

jaunes et des beiges : *giallus, gialletus* (petit jaune)[38], *giallus rancius* (jaune-orangé), *garofanatus, beretinus, bigius, ceneregnuolus, cennamatus, chammellinus, chamellinus realis* ou *regalis, bigius brunus, brunus*. Pour les bleus : *azzuro* sous toutes les graphies possibles, *cilestrinus, cilestrus, sambucatus*[39], *sbiadatus, turchinus*. Pour les verts : *viridis, viridis chiarus* (vert clair), *viridis brunus, viridis novellus*. Enfin des nuances d'une délicatesse extrême : nous avons déjà cité *incarnatus* (incarnat), et *cennamatus* (cannelle), *garofanatus* (girofle[40]) ; ajoutons *floris peschi* (fleur de pêcher), *usignuolus* (rossignol) pour les roses pâles et foncés et nous pouvons dès maintenant noter des associations tout en finesse, fréquentes : ainsi ce mi-parti « de drap écarlate et de soie couleur de girofle au décor de compas blancs et jaunes et vermillon, vergeté de soie jaune et blanche horizontalement ». Ou encore ce « drap rehaussé, sur champ rouge sang, de petits oiseaux et compas jaunes nombreux, doublé de drap à carreaux aux couleurs bleuâtre, vermillon, cannelle et blanche »[41]. Les blancs ajoutent certainement à cette subtilité : nous trouvons ainsi des étoffes blanches qualifiées simplement *de drappi vergati albi* qui servent fréquemment pour les doublures (surtout pour la soierie appelée *soriano*), en parallèle avec des tissus vergés polychromes dont chaque composante est strictement recensée. Il faut très certainement imaginer les premières avec un effet de rayure obtenu simplement par la texture, le damassage. Le blanc est aussi un fond qui sert assez souvent pour les étoffes à décor très précieux, comme par exemple ce drap à fond blanc rehaussé de rinceaux et de raisins rouges qui semble à première vue assez répandu. Enfin, il est question d'écru avec l'*albetto*.

Deux fils semblent avoir été utilisés sans que la soierie soit dite changeante : par exemple pour une guarnache de soie sergée de vermillon et de canelle[42]. Les *cangianti* sont fréquents dans les doublures. Sans rentrer ici dans les détails, outre *nigris* et *brunis* (qui est sans doute plutôt rare), revient très souvent la catégorie du *cupis*[43], du sombre, indéterminée en face de toutes les couleurs et nuances qui sont, elles, nombreuses.

38. Cf. GDFI, « à gialletto » : « /.../ qui tire sur le jaune, un peu jaune, tirant sur le roux ».

39. La teinture bleu-grisâtre obtenue à partir des baies du sureau *(sambucus)* depuis la préhistoire, cf. F. BRUNELLO, *L'Arte della Tintura nella storia dell'umanità*, Vicence, 1968, p. 158.

40. *Garofanatus* pourrait éventuellement renvoyer à l'œillet, *garofanata* en italien au XIVe, cf. BATTISTI, *op. cit., sub voce*, mais ce ne serait satisfaisant ni pour la couleur (les œillets peuvent être aussi bien blancs que rouges et roses ou encore pourpres), ni pour la formation de l'adjectif qui visiblement se construit comme *sambucatus* (et *sambucato* en italien), sur *sambucus*.

41. N° 766 et 64.

42. Entre autres, n° 64, 759, 766.

43. On retrouve aussi ce terme générique chez Datini, cf. MELIS, *op. cit.*

Des ors et argents

Ils avaient jusqu'ici complètement échappé et posent plusieurs types de problème. Les ors apparaissent assez subitement, pour un nombre restreint d'élégantes et pour des « rubans », dans le dernier quart du texte du premier notaire : il y a donc là une question de ressources, de fortune, de choix également de la part de ces femmes ; le resserrement de leurs apparitions dans le manuscrit les constitue en un groupe un peu à part, dont les modalités d'apparition et donc de procédure dans le manuscrit seraient à étudier. Les argents, une fois décomptés, seront peut-être un peu plus diffus.

Un autre problème est constitué par la question du brochage, si l'on entend cette fois par ce terme le fait d'adjoindre à l'étoffe des fils présentant de l'or ou de l'argent selon l'acception moderne courante. Rares sont les lampas non brochés actuellement conservés dans les trésors des églises et les musées. Ce sont pourtant ici majoritairement des étoffes à motifs identiques ou comparables aux échantillons brochés subsistants que le notaire nous fait entrevoir, mais pour lesquels semblent n'avoir été utilisés ni or ni argent, comme ce fut le cas au contraire avec les brocatelles deux siècles plus tard. Or il est fort peu probable que le notaire si soigneux ait omis par endroits de détailler l'or ou l'argent. Il nous semble donc qu'il faut proposer deux types de production à partir de motifs semblables : une très luxueuse, et que l'on retrouve dans les inventaires papaux ou dans ceux des églises, une autre un peu plus modeste dont se contentent ces femmes. Si quelques échantillons textiles subsistant actuellement, brochés mais où une couleur a été remplacée par une autre, attestent une certaine liberté d'emploi de la couleur, le double traitement d'un même motif, avec brochage et sans brochage, sera peut-être difficile, voire malheureusement impossible à retrouver dans les collections.

Des motifs

La flore

Sa nomenclature est étonnante et reflète bien les temps nouveaux. C'est un mélange de motifs traditionnels si ce n'est dans le tissu, du moins dans l'histoire de l'ornementation (pampres, rinceaux, raisins, lys), auxquels s'ajoutent des motifs familiers. Le notaire tente de les appliquer à des textiles dont le décor s'oriente vers un naturalisme qui ne se dérobe pas moins à une identification précise et codifiée : ainsi ces *calderuge* dont il nous a fallu un certain temps pour comprendre qu'il s'agit de la fleur de séneçon, mauvaise herbe de nos campagnes aussi bien en France qu'en Italie. Son capitule formé de fleurons et entouré de bractées a une silhouette qui ressemble tout à fait à celle des autres composées, comme la fleur de chardon par

exemple, bien que la fleur de séneçon soit de dimension bien modeste par rapport à celles — majestueuses et monumentales — du chardon ou de l'artichaut, qui vont orner si souvent les tissus du XVe siècle en agrandissant encore leurs modèles réels. Sont présentes bien sûr les roses et les rosettes, les pommes de pin (bien que rares), les feuilles très nombreuses, ainsi que les trèfles, les arbres, les rosiers, les chênes, les glands, les aulx, des palmes, enfin, sous le nom de *caffloris*, peut-être des tissus à fleurettes[44].

Le bestiaire

On retrouve facilement la fantaisie et la richesse du détail propres aux étoffes de cette époque dans la façon dont le notaire en parle : des oiseaux (avec la couleur éventuellement rehaussée du bec, des ailes, ou des pattes), des coquilles, des oies, des chiens, des renards, des lions, des faces et des têtes de lion, des paons, des cerfs (qui désignent sans doute les gazelles), des sirènes, des dragons, éventuellement enchaînés, des papillons, des griffons (qui renvoient au bestiaire fantastique d'Extrême-Orient, ou issu de Byzance), des licornes, des léopards et des têtes de léopard, des lièvres, de petits sangliers, des ours, des hirondelles, des rossignols ainsi que de petits pages, des homoncules[45].

Les êtres inanimés et les motifs géométriques

On trouve[46] des étoiles (très fréquentes), des bâtonnets, des chaînes, des couronnes, des lettres, des écus, des cordelettes, des cimiers, des « crocettes », des motifs en petits sous[47], ronds (besants), des points (très fréquents), des dés, des soleils, des lunes, des mandorles, des perles, des mouchetages, des rubans, des nœuds, des entrelacs, des petits pavillons, des tentes, des châtelets, des nuages, des rochers,

44. Généralement à l'ablatif pluriel soit : *pampanis, uvis, uvellinis, vitibus, lilis, gigletttis, rosis, rosettis, pinis, foliis, foglis, trafoglis* (sic), *arboribus, quercubus, ghiandibus, rosais, aglis* (à quoi il faut peut-être ajouter des *brocchis*), *caffloris, cafloris, florellinis, florettis, floribus*.

45. *Ucellis, ucellinis* (*avibus* chez le deuxième notaire), *nicchiis, conchigliis, anseribus, canibus, vulpibus, leonibus, capitibus, visibus, testibus* (sic) *leonis et leonum, cerviorum, cerviarum, cervis, serenis, draconibus, draconibus incatenatis, farfallis, grifonibus, leocornibus et leoncornibus, leopardis, testibus leopardis, pagonibus, lepibus* (sic), *porcellininis, rondinibus, usignuolis, orsibus, schoiattolis et scoaitolis, pagiuolis, viriolis*.

46. *Stellis, stilis, catenis, coronis, coronibus* (sic), *licteris, litteris, scudis, cordiglis, cimieris, crucibus, denariis, denaiati, addanaiato, pallis, pallotolis, punctis, dadis, lunis, mandorlis, margheritis, moschettis, nastris, nodis, nodellis, nodis Salomonis, padiglionibus, trabacchis, castelluccys, nuvolis, rocchis, montibus, monticellis, sagettis, merlatis, merlis, scudis, dentibus, dentellis*.

47. « Danaio », cf. BATTISTI : « forme toscane de *danario* ». Cf. aussi « *addenaiato* : (besanté). *Sparso di bisanti* », dans *Vocabolario araldico ufficiale seguito dal Dizionarietto di voci Araldiche Francesi tradotte in italiano per cura di* A. MANNO, Rome, 1907, p. 73.

des monts, des flèches, enfin des créneaux. Les dés nous conduisent en fait aux carreaux.

La présence insistante de « compas »[48] nous a conduite progressivement à abandonner l'idée qu'il puisse s'agir d'une figure du type de celle que l'on rencontre en héraldique, et qui alternerait avec des fleurettes ou tout autre motif comme on le pensait jusqu'à présent[49]. L'hypothèse qu'il s'agisse d'un décor structurant à demi-mailles ogivales est bien plus satisfaisante : c'est dans, ou autour de celles-ci, que viennent souvent se disposer dès cette époque des décors adventices, pour remplacer les anciens compartimentages en cercles. Les comparaisons, *compassibus sive crocettis* [n. 795], *compassibus dicti coloris sive floribus* [n. 392] *trafoglis sive compassibus* [n. 945], *compassibus sive portis* [n. 839] nous semblent apporter la preuve que le notaire tâtonne pour nommer des éléments qui servent d'armature linéaire au décor[50], armature elle-même plus ou moins nourrie de raffinements annexes qui prolongent le foisonnement d'éléments de toutes sortes. L'existence d'incrustations en forme de compas mentionnées également par le notaire nous paraît pouvoir confirmer qu'il s'agit bien d'une forme générique de demi-mandorle[51].

Enfin, si les deux termes *divisatus* et *dimezzatus* désignent en héraldique le mi-parti et se retrouvent sous cette acception dans la plupart des textes italiens[52], il semble nécessaire ici de bien les distinguer. *Dimezzatus* est bien conforme à cette idée d'un vêtement dont les deux parties cousues sont décrites successivement. Mais *divisatus* ici renvoie systématiquement — après les premières pages plus floues où le notaire se contente de parler de *panni* simplement *divisati* — à la description d'un décor, très vraisemblablement à registres horizontaux superposés.

Nous avons laissé de côté pour cet article les recoupements ico-

48. *Compassibus* chez le premier notaire, et *compassis* chez le second. Le barbarisme du premier se retrouve dans les inventaires papaux.

49. E. RODOCANACHI, *op. cit.*, p. 348, pour ces « compas » pensait à des « ornements en forme de triangles ». R. LEVI-PISETZKY, *op. cit.*, p. 95, cite les compas comme des motifs du même registre que les oiseaux ou les rosettes : « né meno gaia è quella [cotta] di Domina Guerriera con uccellini, rose, compassi e altre figure. »

50. GDFI donne la traduction possible de compartiment pour « compasso ». Du Cange, qui renvoie également au dictionnaire Della Crusca, indique aussi ce sens en italien ; cf. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Paris, 1842, à *compassus*. Cf. aussi V. GAY, *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, 1887, 2 vol., au mot « compas » : « courbe tracée au compas, lobe, cercle ou segment de cercle décrivant tout ou partie du contour d'un objet curviligne ».

51. Par exemple, n° 685.

52. Cf. P. SELLA, GLI et GLE, *sub vocibus*. Pour « *divisato* », Giuseppe PORTA donne en note : « variegato » soit en français : bariolé, bigarré, cf. G. VILLANI, *Nuova Cronica* éd., G. PORTA, Parme, 1991, vol. III (libri XII-XIII), p. 531, note 30 (il s'agit de l'année 1347 et de l'ambassade de Florence envoyée au roi de Hongrie) : « Ciascuno di detti ambasciadori per ordine del comune si vestiro di roba di scarlatto a tre guernimenti federate di vaio. E ciascuno con due o tre compagni vestiti tutti insieme d'un panno divisato molto apparente ». P. SELLA, GLI, ne mentionne que l'acception dérivée de l'héraldique : « partito di diversi colori ».

nographiques et les possibilités de mises en rapport des « patterns » décrits dans le manuscrit avec les fragments textiles subsistants — lesquels pourront prendre place dans des publications ultérieures, comme nous l'espérons. Nous avons essayé de présenter quelques types de difficultés, mais surtout l'intérêt du manuscrit. Les suggestions seront les bienvenues.

Appendice

Garde-robe de Domina Taddea Marchi (f° 8r° 4, 8v° 1, n° 61) : *Domina Taddea uxor Vite Marchi, populi S. Laur(entii), h(abe)t* [1] *una(m) guarnacchia(m) dimezzata(m) ex una p(ar)te pan(n)i scharlatti et ex al(ia) p(ar)te panni scharlattini aspinapescie cu(m) stellis albis et cu(m) co(m)passibus albis et cu(m) pu(n)ctis violatis in ip(s)is co(m)pas(si)b(us) de siricho* [2] *Item una(m) tunicha(m) e(i)u(s)dem pan(n)i et dimezzati ut s(upra)* [3] *Item una(m) guarnacchia(m) dimezzata(m) ex una p(ar)te pan(n)i scharlattini et ex al(ia) p(ar)te pan(n)i schaccat(i) in ca(m)po colo(r)is sanguigni cum virgis de siricho albis giallis vermiliis p(er) longu(m) et p(er) tra(n)sv(er)s(um)* (f°8v°) [4] *Item unam tunicha(m) e(i)u(s)dem dimezzati et panni ut s(upra)* [5] *Item h(abe)t unam guarnacchiam dimecçata(m) ex una p(ar)te pan(n)i scharlattini, et ex al(ia) p(ar)te pan(n)i scharlattini anugolati nigri foderat(am) de drappo albo vergat(o) p(er) tra(n)sv(er)s(um)* [6] *Item unam tunicham e(i)u(s)dem dimezzati et pan(n)i ut s(upra)* [7] *Item una(m) guarnacchiam panni cen(n)amati cum virgis de siricho albis vermiliis et giallis p(er) long(um) et p(er) tra(n)sversum foderat(am) de drappo schacchato cum schacchis albis et sanguinis* [8] *Item una(m) guarnachiam pan(n)i scacchatini cu(m) virgis albis sanguinis et viridibus p(er) longu(m) et p(er) tra(n)sv(er)s(um)* [9] *Item una(m) chotta(m) drappi rilevati in ca(m)po cholo(r)is sanguigni cu(m) uccellinis albis vermiliis et viridib(us) cu(m) stellis vermiliis et cu(m) multis div(er)sis compassib(us) de div(er)sis colorib(us)* [10] *Item una(m) chottam drappi schacchati cum virgis giallis p(er) tra(n)svers(u)m et cum schacchis vermiliis garofanatis et giallis et albis* [11] *Item unam chottam a[do]gata(m) drappi vermil(ii) et virid(is)* [12] *Item unu(m) capputeu(m) dimezzatu(m) ex una p(ar)te pan(n)i scharlattini et ex al(ia) p(ar)te pan(n)i acçurrini cu(m) stellis giallis et cu(m) pu(n)ctis vermil(iis) in ip(s)is stellis et compassib(us) giallis et albis in siricho* [13] *Item unu(m) capputeu(m) pan(n)i acçurini cu(m) stellis giallis cu(m) pu(n)ctis vermil(iis) in ip(s)is stellis et compassib(us) giallis et albis in siricho.*

Dame Taddea, épouse de Vita Marchi, paroisse de Saint-Laurent, possède :

[1] Une guarnache mi-partie, de drap écarlate [uni] d'un côté, et de l'autre à chevrons avec des étoiles blanches et des compas blancs et des points violets dans ces compas, en soie [2] Item une tunique

du même drap, et mi-partie de la même façon [3] Item une guarnache mi-partie d'un côté de drap écarlate, de l'autre de drap à carreaux au champ rouge sang, avec des rayures de soie blanches jaunes et rouge vermillon en long et en large [f° 8v°] [4] Item une tunique du même mi-parti et du même drap [5] Item une guarnache mi-partie, de drap écarlate d'un côté, de l'autre côté de drap écarlate ennuagé de noir, doublée de soierie blanche rayée transversalement [6] Item une tunique du même mi-parti et du même drap [7] Item une guarnache de drap canelle avec des rayures de soie blanches, rouge vermillon et jaunes, en long et en large, doublée de soierie à carreaux blancs et rouge sang [8] Item une guarnache de drap à menus carreaux avec des rayures blanches, rouge sang, et vertes, en long et en large [9] Item une cotte de damas rehaussé, au champ couleur de sang, avec des petits oiseaux blancs, vermillon et verts, avec des étoiles vermillon et de nombreux compas de taille et de couleurs diverses [10] Item une cotte de drap échiqueté à rayures jaunes transversales et à carreaux vermillon, girofle, jaunes et blancs. [11] Item une cotte à bandes larges de soierie vermillon et verte [12] Item un chaperon mi-parti de drap d'écarlate menu d'un côté, et de l'autre de drap azur menu avec des étoiles jaunes à points vermillon, et des compas jaunes et blancs, en soie [13] Item un chaperon de drap d'azur menu avec des étoiles jaunes, à points vermillon et des compas jaunes et blancs en soie.

Villa I Tatti
Via di Vincigliata 26
I-50135 Firenze

Laurence Gérard-Marchant, Compter et nommer l'étoffe à Florence au Trecento (1343)

Un enregistrement notarial de 1343, connu sous le nom de Prammatica del Vestire et dont la saisie informatisée est en cours, fournit déjà, au terme de l'étude de son premier quart, des informations sur les garde-robes individuelles taxées comme luxueuses, mais aussi sur les tissus et les matières utilisées, la composition des tuniques et des guarnaches en mi-parti, les applications de rubans variés ou précieux (or, argent), les motifs textiles et leurs chromatismes. Les tissus qui prédominent sont les soieries, mais les lainages sont également détaillés, sans doute parce qu'ils comportent des fils de soie passés, des incrustations, ou bien qu'ils se trouvent juxtaposés à des tissus de soie. A côté des samits sont aussi mentionnés des velours.

Textile — Costume — Trecento — Florence — Lois somptuaires

Laurence Gérard-Marchant, Counting and Namingh Fabrics in Florence in the Trecento (1343)

A notarial record of 1343 known as the *Prammatica del Vestire*, whose computerized transcription is now in process, has already yielded information not only on the bulk of individual wardrobes judged as luxurious and taxed, but also on the fabrics and materials used, the prevailing textures of tunics and particolored surcoats, the possible applications of different ribbons (including precious ones of gold and silver), and textile patterns and hues. The fabrics listed are predominantly silks, but woollens are also detailed, probably because they were stitched with silk threads, adorned with incrustations, or combined with silk. Next to the samites, velvets are also mentioned.

Textiles — Costume — Trecento — Florence — Sumptuary laws

Médiévales 29, automne 1995, pp. 105-129

Pierre BUREAU

LA « DISPUTE POUR LA CULOTTE » : VARIATIONS LITTÉRAIRES ET ICONOGRAPHIQUES D'UN THÈME PROFANE (XIII[e]-XVI[e] SIÈCLE)

« Où la femme gouverne portant la bannière
et les brayes avec, le tout y va derrière »
(proverbe flamand).

Retracer l'histoire d'une expression imagée et cocasse à partir de documents écrits ou figurés nécessite quelques remarques préliminaires d'ordre méthodologique. Le premier écueil à éviter est la tentation, trop souvent répandue, d'isoler un thème profane sans prendre en compte le contexte dans lequel il s'exprime. Le second est de se cantonner à voir dans les miséricordes de stalles et les marges des manuscrits des figures purement burlesques.

Il convient de dépasser ce type d'approche afin de mesurer la dimension anthropologique que soulève une simple expression populaire. Pour ce faire, sans tomber dans le piège de l'analyse analogique et cumulative, il est plus approprié de dresser, en premier lieu, un corpus ouvert des différentes occurrences d'une locution proverbiale que chacun connaît et utilise encore aujourd'hui, en s'attachant à faire remonter à la surface ce que les textes nous ont laissé comme témoignages écrits d'une culture qui était avant tout orale. C'est à la croisée du texte et de l'image que le clivage entre la culture cléricale et laïque prend toute sa signification. Analyser l'irruption du profane au cœur du sacré est une nouvelle façon d'appréhender le concept de marginalité.

Ainsi, le thème de la « dispute pour la culotte » permet de poser de façon transdocumentaire des questions qui touchent les sphères domestiques, culturelles et sociales. Se quereller pour savoir qui « portera la culotte » dans le ménage est l'une des formes de la lutte pour

le pouvoir dans la société du XVe siècle. Les rapports d'autorité qui se manifestent à travers la lutte pour un vêtement symbolique côtoient dès le XIIIe siècle d'autres rapports de force à caractère ludique prenant place dans un contexte sacré. Ceci soulève le prodigieux paradoxe de la présence de ces scènes profanes, étrangères à la religion — au sens étymologique du terme, *profanus*, « hors du temple » —, qui s'expriment marginalement en plein cœur de l'église ou dans les *marginalia* d'un psautier.

Sources littéraires d'une expression familière

Dès les premières études du siècle passé sur les thèmes profanes dans les miséricordes de stalles, un fabliau était systématiquement placé en regard de la scène de la « dispute pour la culotte ». Il est vrai que le fabliau intitulé *Sire Hain et Dame Anieuse* se prêtait à merveille à « l'illustration » du vieil adage tenant lieu de proverbe : « Dis-moi qui tient la maison : homme ou femme. Je te dirai qui porte la culotte ». Au-delà de cette simple juxtaposition, il est désormais nécessaire de faire le point sur ce fabliau picard d'Hues Piaucele, composé au XIIIe siècle, en le replaçant, d'une part, dans le contexte général des fabliaux et, d'autre part, en l'analysant de façon détaillée.

Entièrement consacré à un duel facétieux entre mari et femme pour la possession des braies symboliques permettant de déterminer qui sera le maître dans le ménage, ce fabliau pose de façon emblématique la question de la signification du vêtement au sein de ce genre littéraire, imprégné d'éléments folkloriques.

Pour qui s'intéresse au symbolisme vestimentaire, les fabliaux sont un réservoir et un riche témoin d'histoire anthropologique. Les fabliaux regorgent d'histoires de vêtement volés, mis en gage ou perdus aux jeux de dés. Il en est même où le vêtement apparaît comme une véritable métaphore spéculaire du texte, l'indice d'une réflexion sur le texte lui-même[1]. Plus rares sont ceux dans lesquels le vêtement est une source de conflit dont ils constituent l'intrigue à part entière. *Sire Hain et Dame Anieuse* appartient à ce dernier groupe.

Ce récit est conservé dans deux manuscrits[2], l'un portant le titre

1. Cf. H. Bloch, « Le mantel mautaillié des fabliaux », *Poétiques*, t. 14, 1983, pp. 181-198, repris dans Id., *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago, 1986, pp. 22-58. Sur la peau et le vêtement comme métaphore spéculaire du texte, je me permets de renvoyer à P. Bureau, « Les valeurs métaphoriques de la peau dans le *Roman du Renart*. Sens et fonction », *Médiévales*, n° 22-23, 1992, pp. 143-148. C'est dans le cadre d'une thèse préparée à l'EHESS sous la direction de Jean-Claude Schmitt consacrée à une réflexion plus large sur le symbolisme vestimentaire à travers l'image et l'imaginaire du Moyen Âge central (XIIe-XIIIe siècle) que s'inscrivent cet article et la présente contribution.

2. Le manuscrit utilisé ici est celui de Paris (BNF, ms. fr. 837, f° 49b-51b) l'autre étant conservé à Berlin. Le texte critique à partir duquel nous avons travaillé est celui établi par W. Noomen et N. Van Den Boogard, *Nouveau recueil complet des fabliaux* [désormais abrégé en : NRCF], Assen, 1984, t. II, pp. 3-26. La bibliographie la plus récente sur ce fabliau est celle mise à jour dans le *Dictionnaire des lettres françaises, le Moyen Âge*, Paris, 1992, p. 688 (notice relative à Hue Piaucele).

De Sire Hain et de Dame Anieuse, l'autre celui de *La Batalle d'un Prodome et de sa Fame*. L'auteur est mentionné dans les deux cas soit sous la forme « Hues Piaucele » soit sous celle de « Peaucele ». Les auteurs des fabliaux sont souvent friands de jeux de mots et l'on peut à cet égard avancer l'hypothèse que le nom même du compositeur de ce fabliau n'est pas sans lien avec le sujet abordé dans celuici. *A priori*, quel rapport peut-il y avoir entre le nom d'un auteur et le contenu d'un fabliau consacré entièrement au vêtement ? Une courte parenthèse sur une pratique ayant cours au XIIIe siècle en matière iconographique éclairera notre propos.

On rencontre dans le domaine de la sigillographie ce que l'on appelle un « sceau parlant », c'est-à-dire un sceau qui évoque par le dessin d'une figure le nom ou les activités du sigillant. Ainsi, un laïc s'appelant Guillaume Harenc ou un clerc, Nicolas Gorpil, scellent d'un hareng ou d'un renard en plein champ le sceau qu'ils utilisent pour valider un acte. À la lumière des sceaux normands de paysans qui avaient souvent recours à ce principe, il est possible de subodorer que nous sommes en présence d'un véritable « fabliau parlant ». Le nom de l'auteur Piaucele ou Peaucele s'apparente en ancien français aux substantifs « peaucel » ou « peaucele » qui signifiaient « petite peau » au XIIIe siècle. Dès la fin du XIIe siècle, l'adjectif « peaucelu » désignait celui « qui n'a que la peau sur les os ». Ce rapprochement apparaît fondé à la lecture du fabliau lui-même et d'autres récits que nous rencontrerons ultérieurement dans lesquels la peau et le vêtement sont inextricablement liés.

Au plus fort de la dispute, le narrateur évoque le corps et le vêtement des deux lutteurs couverts de sang et ne manque pas dans son épilogue de conclure que « si votre femme a l'insolence de vouloir porter la culotte (...), agissez comme Sire Hain en usa avec Anieuse, qui le méprisait de son mieux jusqu'au jour où il réussit *à lui frotter os et échine* ». Sauver son vêtement, c'est d'une certaine façon sauver sa peau. Sauver ses braies revient à sauver son individualité masculine au prix d'une lutte féroce avec une femme qui cherche à s'approprier le vêtement masculin.

Avant d'en venir au texte lui-même, un bref résumé permettra de présenter le contenu de ce fabliau : Sire Hain et Dame Anieuse forment un couple qui se querelle continuellement. Afin de savoir une fois pour toutes qui est le maître dans la maison, Sire Hain propose à sa femme d'engager une lutte en déposant au milieu de la cour ses propres braies. À l'issue du combat, celui qui s'en emparera pourra être considéré comme celui qui « porte la culotte » et la question du gouvernement du ménage sera définitivement résolue. Deux voisins, Simon et sa femme Aupais, jouent le rôle de témoins au fil de ce véritable duel. Après une bataille rudement menée, Sire Hain parvient à se saisir des braies symboliques, et Anieuse se déclarant vaincue promet à son époux qu'elle lui sera désormais soumise.

Ce n'est pas un hasard si le narrateur souligne, dès les premiers

vers, l'activité professionnelle de son héros. Sire Hain sait de quoi il parle en matière vestimentaire car il exerce le métier de tailleur et sait parfaitement raccommoder les cottelles et les manteaux :

> « Sire Hains savoit bon mestier,
> Quar il savoit bien rafetier
> les coteles et les mantiaus » (v. 7-9).

Sa femme avait la particularité de ne jamais satisfaire ses désirs et se plaisait à le contrarier de tout son pouvoir en lui préparant des mets dont elle savait par avance qu'ils lui déplairaient. C'est ainsi qu'après s'être querellé à propos d'un achat de poissons, Sire Hain décide d'engager un combat dont l'enjeu sera ses propres braies :

> « Le matin, sanz contredire,
> Voudrai mes braies deschaucier
> Et en mi nostre cort couchier ;
> Et qui conquerre les porra
> Par bone reson mousterra
> Qu'il ert sire et dame du nostre » (v. 102-107).

La bataille est engagée et se décompose en trois phases principales. Dans un premier temps, Dame Anieuse frappe son époux avant même que le signal n'ait été donné par l'arbitre Simon. Sire Hain riposte et un échange de coups de plus en plus violents s'ensuit. Puis, la femme parvient à se saisir des braies par la ceinture mais le vêtement est rapidement mis en lambeaux car Sire Hain, de son côté, le lui arrache en tirant sur les jambes :

> « Hastivement les cort sesir
> Si les lieve par le braioel,
> Et li vilains par le tijuel
> Les empoigne par mout grant ire.
> Li uns sache, li autres tire,
> La toile desront et despiece,
> Par la cort en gist mainte piece.
> Par vive force jus les metent,
> A la meslee se remetent » (v. 210-218).

Des invectives accompagnent les coups. Dame Anieuse redouble d'ardeur, et c'est au moment où le combat semble tourner en sa faveur que celui-ci prend une tournure décisive. En dernier lieu, Sire Hain donne l'estocade à son adversaire qui, forcée de reculer, trébuche et tombe à la renverse dans une corbeille dont il lui est impossible de sortir. Sire Hain saute alors sur les braies, il les saisit et les enfile :

> « A tant vers les braies s'en cort,
> Si les prist et si les chauça » (v. 326-327).

Ce n'est pas sans maugréer que Dame Anieuse consent devant ses voisins à être aux ordres de son baron et se conduire comme une honnête femme. Sire Hain, Simon et Aupais, en riant, concluent la paix et tirent de son panier Dame Anieuse bien mal en point et fatiguée. Le narrateur achève son fabliau en attirant l'attention de la partie masculine de l'auditoire pour laquelle celui-ci doit servir d'exemple.

L'originalité de ce fabliau provient du fait qu'il développe de façon exhaustive une expression que nous n'avons rencontrée sous une forme allusive que dans un autre fabliau et un dit. Il aura fallu pas moins de 414 vers pour que le narrateur *brode* une histoire à partir de l'expression imagée « porter la culotte ». Par ailleurs, l'importance accordée au dialogue et aux répliques véhémentes entre la femme et son mari donnent à ce fabliau une tonalité joviale qui ne doit pas pour autant nous faire oublier, sous couvert de parodie, l'existence réelle de combats judiciaires entre époux dont on retrouve la trace dans des textes plus tardifs. On sait notamment qu'en Allemagne, au XVe siècle, « le duel judiciaire était admis par les autorités légales comme un moyen de régler les différends entre mari et femme »[3].

L'image du mari nigaud, dominé par son épouse est, contrairement au fabliau précédent, celle que l'on rencontre le plus fréquemment dans ce genre littéraire. Il en va ainsi des *Qatre Sohais saint Martin*[4]. L'auteur anonyme de ce fabliau relate l'histoire d'un vilain normand qui vouait une dévotion particulière à saint Martin. Afin de le récompenser de sa fidélité, le saint lui demande de formuler quatre souhaits. Le vilain abandonne sa herse et se précipite chez lui pour annoncer la bonne nouvelle à sa femme. Mais celle-ci lui reproche, dès son arrivée, d'avoir laissé son travail sous prétexte que le temps s'est un peu assombri et le couvre d'invectives avant même qu'il n'ait ouvert la bouche :

« Sa fame, qui *chauçoit les braies*,
Li a dit : ''Vilains, mal jor aies !
As tu ja si tost laisié ovre
por lo tans qui un po se covre ?
Il n'ert disners jusqu'a cinc lives !
Est ce por engraissier les gifes'' ? » (v. 35-40).

Un cas semblable se retrouve dans le *dit de dame Jouenne*[5]. C'est à partir d'une remarque innocente du mari qu'est déclenchée une avalanche d'injures. Comme dans *Sire Hain*, le conflit éclate autour d'une question alimentaire. Quand le mari demande à son

3. Cf. à ce sujet T. WRIGHT, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Paris, 1866, pp. 117-119.

4. NRCF, *op. cit.*, 1988, t. IV, pp. 191-216.

5. BNF, ms. fr. 24432, f° 412-414 v° (1re moitié du XIVe siècle). Cf. A. LANGFORS, « *le dit de dame Jouenne* », version inédite du fabliau du *Pré tondu* », *Romania*, t. 45, 1918-19, pp. 99-107.

épouse des pois, son plat favori, elle lui donne de la purée de la veille allongée avec de l'eau. Le ton monte et la femme dessert le couvert si rapidement que le repas est répandu à terre. Le mari pense alors qu'il faut être fou pour la laisser prendre l'habitude de le maltraiter de la sorte :

« Fol sui quant l'ai laissie amordre
Au premier a moi mestrier » (v. 158-159).

Puis, il estime que pour l'avoir ainsi trompé elle devrait être pendue :

« A male hart soit el pendue
Et li et toute sa baniere[6].
Elle *portera la baniere.*
Je cuit qu'el *portera les braies* » (v. 162-165).

Ce à quoi la femme répond que bien que ce soit lui qui porte les braies, au sens littéral, c'est elle qui les portera, au sens figuré, ainsi que la ceinture qui les accompagne :

« — Voire, mau gre que tu en aies
Et les braies et le braiel » (v. 166-167).

Le parallèle que l'homme établit entre le fait de « porter la bannière » et de « porter la culotte » fera au XVIIe siècle l'objet d'une gravure sur cuivre, anonyme, dans laquelle figure une femme brandissant « l'étendard de la révolte, orné d'une main, tandis qu'à ses côtés un homme réduit à l'obéissance est en train de filer »[7]. La seconde occurrence du terme « baniere » dans *le dit de dame Jouenne*, a le sens d'un véritable étendard, d'un drapeau symbolisant le seigneur à la guerre qui conduit sa troupe.

Le motif folklorique des braies disputées circulait dans toutes les couches de la société. Les ecclésiastiques vont réemployer l'idée de la femme dominatrice en réinjectant dans leurs sermons des récits exemplaires destinés à « réveiller » et à toucher en plein cœur les laïcs peu enclins à écouter de longs discours théologiques.

6. Le sens courant est celui de « corps de métier », « confrérie » mais doit être compris spécifiquement au vers 163 au sens de « parenté ».

7. Cf. L. BEAUMONT-MAILLET, *La guerre des sexes (XVe-XIXe siècles), les albums du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1984, p. 15 (gravure éditée chez Joos de Bosscher et accompagnée du proverbe flamand mis en exergue du présent article).

Un sermon prêché à Paris en 1272

La littérature exemplaire des prédicateurs du XIIIe siècle fournit des informations précieuses relatives à la culture des laïcs. « Le prédicateur, en effet, se trouve contraint par les nécessités de sa pédagogie ''exemplaire'' à s'immiscer dans les réseaux multiples de la narrativité orale — notamment folklorique — pour y puiser des récits et les réintroduire sous forme d'*exempla* »[8] dans ses sermons. Le tour de force des prédicateurs qui s'adressaient au « peuple », dans l'enceinte du sacré, est d'avoir trouvé un moyen subtil pour attirer l'attention des fidèles en émaillant leur sermons « d'anecdotes plaisantes, puisées de préférence dans leur expérience quotidienne, pour stimuler des auditoires portés à la morosité ou à la somnolence après une journée de rude travail »[9].

Jeannine Horowitz et Sophia Menache démontent tous les mécanismes du rire provoqué par les *exempla* des prédicateurs. Le soin apporté dans cette démonstration se révèle particulièrement convaincant pour comprendre les usages de l'humour et du rire dans la prédication médiévale. Le rire est avant toute chose « un appareil rhétorique performant (...) destiné à créer un esprit de complicité entre les récepteurs et les émetteurs du rire »[10]. Le prédicateur en se mettant au même niveau que son auditoire parvenait à jouer sur les cordes sensibles de celui-ci par un exercice de manipulation dont l'instrument était le rire. Ce « stimulus humoristique », affermi par l'antiféminisme clérical et la misogynie ambiante des laïcs, facilitait la tâche du prédicateur qui ridiculisait habilement les vices féminins en réveillant les instincts grégaires de la partie masculine des fidèles. Que la femme ait été la cible des prédicateurs pour dénoncer à la fois sa ruse, sa vanité en matière de coquetterie vestimentaire, sa désobéissance, et pire encore son infidélité[11], atteste une profonde méfiance à l'égard de la gent féminine, tant du côté des clercs que du côté des laïcs.

C'est dans ce contexte qu'il faut imaginer le maître Guillaume de Montreuil prêchant à Paris en 1272, le jour de la Toussaint, devant une assemblée de fidèles peu disciplinés. Pour stigmatiser sur un mode humoristique l'esprit de contradiction et de querelle des femmes, Guillaume de Montreuil introduit dans son sermon l'*exemplum* suivant :

> « Le monde, s'écrie l'orateur, n'est plus ce qu'il était.
> Jadis, l'épouse était fidèle à son époux et paisible auprès de lui

8. *Dictionnaire des lettres françaises, op. cit.*, notice de J. Berlioz sur les *exempla*, p. 438.
9. J. Horowitz et S. Menache, « L'humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale », *Histoire et société*, n° 28, Genève, 1994, p. 67.
10. *Ibid.*, p. 68.
11. *Ibid.*, pp. 216-226.

comme une brebis ; aujourd'hui ce sont des lionnes. Bien plus, elles veulent porter la culotte *(volunt portare brachas)* »[12].

En vantant les mœurs du temps passé pour mieux condamner celles du temps présent, Guillaume de Montreuil s'en prend à l'infidélité des épouses. On voit d'ici les réactions suscitées dans l'église auprès de la partie masculine de l'auditoire qui devait bruyamment approuver les propos du maître !

La complicité qui s'instaure entre Guillaume de Montreuil et les fidèles montre à quel point les contacts entre la « culture ecclésiastique » (plutôt que savante) et la « culture folklorique » (plutôt que populaire)[13] pouvaient s'établir sous la forme d'échanges entre deux pôles culturels qui ne correspondaient pas, comme on a trop tendance à le dire, à des univers clos. Les éléments consignés par écrit dans les *exempla* sont les témoins de « surfaces de recouvrement » entre culture écrite et culture orale : « l'Église accueille et consigne par écrit des éléments folkloriques, la plupart du temps soit pour les dénoncer, soit pour les normaliser (les "christianiser"). Lorsque nous voyons les clercs utiliser des traditions et des thèmes narratifs folkloriques pour les transformer en *exempla* porteurs d'un discours moral ecclésiastique, il s'agit bien d'une "christianisation" d'éléments folkloriques »[14].

L'infidélité des épouses dénoncée par Guillaume de Montreuil est une façon d'attirer l'attention des laïcs sur l'un des péchés féminins en le canalisant par le rire. Ainsi, l'intégration d'éléments folkloriques dans le sermon du prédicateur rendait à celui-ci la tâche plus aisée pour faire passer un enseignement salutaire et moralisateur.

L'interpénétration entre les deux cultures est manifeste car, de même que les *marginalia* des manuscrits étaient placées à la périphérie du texte, les *exempla* étaient appendus au sermon et pouvaient avoir comme fonction essentielle de diriger l'attention du récepteur sur le contenu du discours principal[15]. Toutefois, si la connexion

12. BNF, ms. lat. 16481, f° 109. Cet *exemplum* a été publié pour la première fois dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXVI, Paris, 1873, p. 406, puis par A. LECOY DE LA MARCHE, *La chaire française au Moyen Âge*, Paris, 1886, p. 435 et, en dernier lieu, dans J. HOROWITZ et S. MENACHE, « L'humour en chaire », *loc. cit.*, p. 228.

13. D'un point de vue terminologique, ces deux concepts sont mieux adaptés à la réalité historique. Sur le clivage entre les deux cultures cf. l'article novateur de M. LAUWERS, « "Religion populaire", culture folklorique, mentalités. Notes pour une anthropologie culturelle du Moyen Âge », *Revue d'histoire ecclésiastique*, 82, 1987, pp. 221-258. Pour la bibliographie relative à la « religion populaire » cf. p. 231 et P. DINZELBACHER, « Zur Erforschung der Geschichte der Volksreligion » dans *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter*, éd. P. DINZELBACHER et R. BAUER, Paderborn, Munich, Vienne, Zürich, 1990, p. 15-19.

14. M. LAUWERS, *loc. cit.*, p. 247.

15. Cf. L. M. C. RANDALL, « Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination », *The Art Bulletin*, 39, 1957, pp. 97-107.

entre l'*exemplum* et le sermon est en général clairement apparente, la relation des figures marginales avec le texte n'est pas aussi systématique, mais peut être, à certaines occasions, l'indice d'un rapport réciproque.

Avant d'en venir au vêtement disputé dans les miséricordes de stalles, un détour par un répertoire de croyances populaires du XVe siècle intitulé *Les Évangiles des Quenouilles* permettra de guider progressivement nos pas vers l'enceinte du sacré.

Les pouvoirs symboliques du vêtement dans l'imaginaire populaire

C'est au cours de six veillées successives qu'un homme aurait retranscrit scrupuleusement les propos tenus par un groupe de fileuses[16]. Composé en Picardie, dans la seconde moitié du XVe siècle, ce recueil, dont il existe deux versions, l'une exécutée vers 1470, l'autre postérieurement, contient tout un réservoir de savoirs féminins qui se présentent sous la forme de simples aphorismes ou de prescriptions à suivre[17]. Les « recettes » féminines destinées à garantir la prospérité de la ferme côtoient les pratiques de dévotions populaires liées à la vie quotidienne de la famille, aux relations entre l'épouse et son mari.

Parmi les croyances mentionnées dans les *Évangiles des Quenouilles*, nombreuses sont celles où sont invoqués la peau et le vêtement comme fonction protectrice. Ainsi, on trouve pêle-mêle les conseils suivants : en donnant à un homme partant en guerre une « coiffe de naissance » (« la petite peau du ventre de sa mère ») on le rendra invulnérable ; en « traînant sa ceinture ou son tablier derrière soi », il sera possible de se garantir du loup-garou[19] ; et enfin « pour se protéger du lutin, vêtir sa chemise au devant derrière »[20].

Cette puissance symbolique dévolue au vêtement retiendra tout particulièrement notre attention dans un cas qui concerne les problèmes susceptibles de survenir au sein du couple :

> « Se une femme veult estre au dessus que son mari ne la batte, il fault prendre toutes ses chemises, et quant le curé list la passion le vendredi, les mettre dessoubz l'autel, et lui faire vestir le dimence ensuivant ; sachiez que tant qu'il aura vestue ceste chemise, il sera a sa femme doulz et courtois »[21].

16. Cf. M. JEAY, *Les Évangiles des Quenouilles*, Paris, 1985 ; et plus récemment A. PAUPERT, *Les fileuses et le clerc. Une étude des Évangiles des Quenouilles*, Paris-Genève, 1990.

17. Le manuscrit utilisé ici est la première version : ms. C., Chantilly, Musée Condé, 654.

18. F° 56 v°.

19. F° 16 v°.

20. F° 16.

21. F° 47 v°.

Dans la version remaniée, il est même précisé que les chemises doivent être placées « sur la pierre de l'autel *desoubz les nappes* ». Nous sommes ici en présence d'une croyance qui nous fournit un exemple caractéristique de détournement de la « puissance magique » attachée à un rite chrétien[22]. Anne Paupert a particulièrement bien analysé la pratique symbolique des objets cachés sous l'autel qui conférait à ceux-ci « des vertus merveilleuses par le contact avec l'autel d'abord, consacré et contenant de précieuses reliques ; et surtout par la vertu encore plus sacrée de la messe dite sur ces objets, à l'insu du prêtre »[23]. Ainsi, par un glissement métonymique, les oraisons solennelles célébrées sur l'autel ce jour-là imprègnent la chemise du mari et transmettent subtilement à celle-ci un pouvoir qui déteint littéralement sur sa peau. Bien qu'il ne s'agisse pas de braies à proprement parler, la femme parvient par cette pratique « magico-religieuse » à remédier aux querelles du ménage en s'immisçant subrepticement au cœur même de l'église.

Si les prédicateurs avaient des « ficelles », comme nous l'avons vu, pour s'introduire dans la vie quotidienne des laïcs, ces derniers disposaient aussi d'astuces pour prélever à la religion une petite part de sacré.

L'irruption du profane au cœur du sacré : miséricordes et *marginalia*

Il est révélateur de constater que l'aire géographique couverte par l'ensemble de ces récits correspond, essentiellement, à celle des édifices célèbres pour leurs miséricordes de stalles, particulièrement présentes en Picardie, Normandie, Flandre et Belgique. Petite console, sculptée le plus fréquemment de scènes profanes et placée en saillie sous le siège abattant d'une stalle d'église, la miséricorde avait pour fonction de soulager la position debout des clercs durant les interminables offices divins en leur permettant de prendre appui sur cette pièce de bois, tout en ayant l'air d'être debout. Les huchiers qui étaient les auteurs de ces sculptures nous ont transmis un ensemble considérable de thèmes propres à la vie quotidienne des laïcs, à leurs croyances, à leurs savoirs et à leurs manières, parfois, de tourner en dérision la religion en se plaçant volontairement, mais paradoxalement, dans le chœur même de l'église.

La « dispute pour la culotte » est l'un des thèmes favoris retenu par les huchiers. L'une des plus célèbres de ces représentations est celle qui prend place dans l'ensemble des miséricordes de la cathédrale de Rouen (fig. 1). L'exécution des stalles fut confiée en 1457 à Philippot Viart, maître huchier rouennais, auprès duquel travaillaient

22. A. PAUPERT, *op. cit.*, p. 192.

23. Pour la bibliographie à ce sujet, cf. M. JEAY, *op. cit.*, p. 173, et sur la comparaison avec d'autres croyances, telle que celle qui consistait à tremper dans un bénitier la chemise d'un mari jaloux, cf. A. PAUPERT, *op. cit.*, p. 193.



Fig. 1 — Rouen, cathédrale Notre-Dame, 1457-1469.

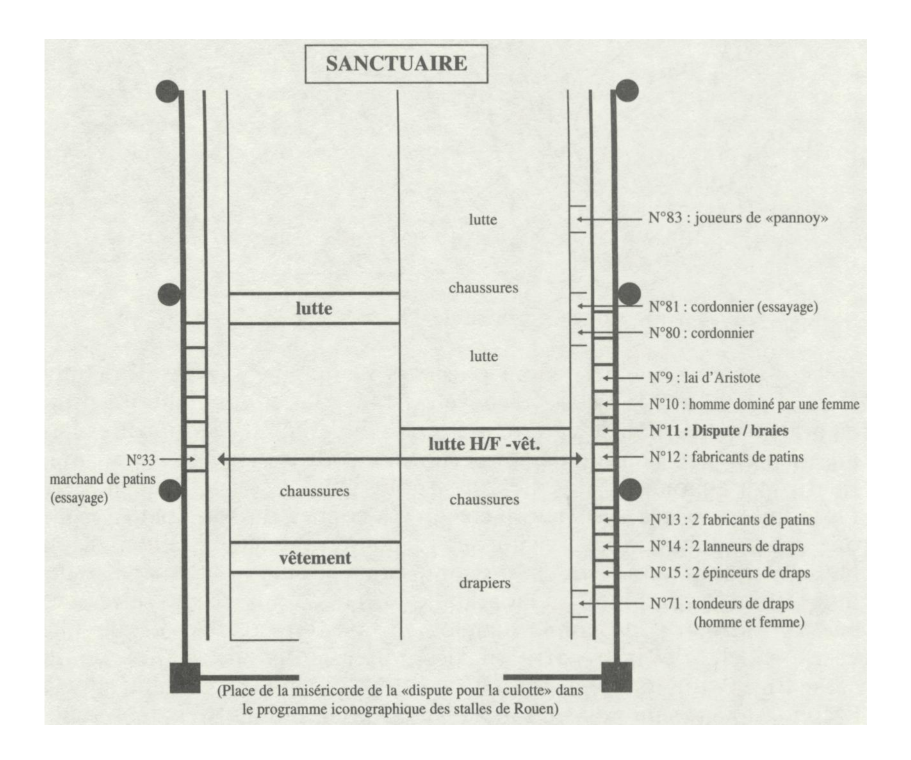
16 compagnons huchiers, dont plusieurs Flamands. Le travail débuta le 30 septembre 1457 et fut achevé en 1469. Le commanditaire principal des stalles était le cardinal-évêque Guillaume d'Estouteville. Les miséricordes, au nombre de 86, occupent sur deux rangs la partie inférieure du chœur. Si celle qui nous intéresse a souvent été reproduite[24], elle a systématiquement été coupée de son contexte. Ce que nous souhaiterions revaloriser ici c'est précisément l'idée selon laquelle la miséricorde de la « dispute pour la culotte » s'inscrit dans un véritable programme iconographique. Grâce aux relevés effectués au XIXe siècle par Hyacinthe Langlois, il nous est possible d'avoir une vision fidèle de la répartition des miséricordes de stalles de la cathédrale[25] qui ont été remontées après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. La « dispute pour la culotte » représente un homme et une femme, diamétralement opposés, en train de tirer vivement, chacun de leur côté, sur un vêtement. Le dessin qu'en avait effectué Hyacinthe Langlois fait ressortir un détail qui apparaît difficilement sur la miséricorde aujourd'hui : l'homme tient dans sa main droite un couteau. Est-ce là un moyen de signifier que l'homme aurait

24. Cf. Cl. GAIGNEBET et J.-D. LAJOUX, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, 1985, p. 48 ; D. et H. KRAUS, *Le monde caché des miséricordes*, Paris, 1986, p. 65.

25. E. H. LANGLOIS, *Les stalles de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1838.

été prêt à mettre en lambeaux l'objet du litige, plutôt que de céder et de s'en dessaisir au profit de la femme qui s'en emparerait ? Toujours est-il que le sens général de la scène est celui d'une sévère rivalité entre les deux époux pour savoir qui « portera la culotte ».

Ce qui est significatif, c'est la place de cette miséricorde par rapport à celles qui l'encadrent. En effet, la « dispute pour la culotte » se situe précisément à la charnière de deux groupes de miséricordes : d'une part, dans la partie inférieure du schéma qui suit, une série de miséricordes relatives au travail du drap, au vêtement, au costume, et d'autre part, dans la partie supérieure, un ensemble plus spécifiquement lié au thème de la lutte[26].



(Place de la miséricorde de la «dispute pour la culotte» dans le programme iconographique des stalles de Rouen)

À droite de la « dispute pour la culotte » (n° 11), un homme est présenté à quatre pattes en train de se faire écraser les mains par une femme (n° 10). La miséricorde suivante (n° 9) reprend l'histoire du philosophe Aristote qui reprochait au roi Alexandre de laisser les devoirs de son gouvernement pour s'abandonner aux joies de l'amour. Mais Aristote succombe lui-même à la beauté d'une belle dame et en

26. La numérotation renvoie à celle adoptée par Hyacinthe Langlois.

oublie sa sagesse au point de se faire chevaucher par la femme, sellé comme un palefroi. L'homme dominé par la dame n'est même plus en mesure de lutter. Un peu plus haut, dans la rangée inférieure cette fois, on retrouve une scène de lutte à caractère ludique : la « pannoy » (n° 83), jeu qui consistait à déséquilibrer son adversaire, chacun tirant de son côté sur une barre. La « dispute pour la culotte » se situe, par conséquent, à la jonction des figurations liées au textile et de celles relatives à la lutte. En un mot, elle est la cheville qui donne tout son sens à cette répartition méthodiquement établie.

Parmi les 86 miséricordes de Rouen, nombreuses sont celles qui reprennent des scènes grotesques situées à l'extérieur de la cathédrale[27]. À côté des êtres hybrides, nous avons trouvé dans un bas-relief du Portail de la Calende, exécuté à la fin du XIIIe siècle, une scène de lutte toute particulière : alors que deux hommes se disputent un vêtement, un troisième s'empare d'une longue étoffe suspendue à une barre horizontale[28]. Ce genre de querelle pour des draperies n'aura sans doute pas échappé aux regards des huchiers du XVe siècle qui connaissaient parfaitement la haute réputation dont jouissait la corporation des drapiers de Rouen à cette époque.

Dès le XIIIe siècle, la corporation des tondeurs de draps offrit à la cathédrale les deux verrières consacrées au cycle de l'histoire de Joseph. Ces vitraux sont précisément ceux qui comportent le plus d'épisodes relatifs au vêtement dont Joseph est dépouillé par ses frères, et qui, présenté ensanglanté à Jacob, est rendu célèbre également par l'épisode au cours duquel le fils de ce dernier parvient à échapper — au sens étymologique du terme — à la femme de Putiphar, en ne lui laissant entre les mains que sa propre tunique. À travers six médaillons, le vêtement réapparaît et constitue le fil conducteur d'une narration imprégnée d'un fort symbolisme. C'est d'ailleurs le seul vitrail de la cathédrale qui attache une telle importance aux aspects symboliques du vêtement. En marge de la verrière, dans le registre inférieur, la corporation donatrice est représentée en pleine activité, tondant les draps à l'aide de forces.

Les huchiers ont repris, deux siècles plus tard, les métiers du textile et ont figuré notamment dans une miséricorde un homme et une femme qui se partagent le travail de la tonte des draps (n° 71). Ici, le calme règne entre les deux sexes et, par un habile jeu de miroirs, se tissent des rapports, à la fois avec le vitrail de Joseph et avec l'image inversée du couple qui se chamaille pour un vêtement.

Bien plus au sud de la France, en Aveyron, c'est d'une toute autre manière que la question des braies disputées a été abordée. La collégiale Notre-Dame de Villefranche-de-Rouergue abrite en son chœur

27. Cf. M. CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Londres, 1992, pp. 85-94 (l'auteur souligne le parallèle entre les grotesques du Portail des Libraires et les miséricordes de la même cathédrale).

28. Scène reproduite dans J. ADELINE, *Sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, fig. 53.



Fig. 2 — Villefranche-de-Rouergue, collégiale Notre-Dame, 1473-1487.

un groupe de stalles réalisées en 1473 sous la direction du maître d'œuvre André Sulpice[29]. Quand on découvre pour la première fois la miséricorde de la « dispute pour la culotte » ce qui frappe, d'emblée, c'est la position des corps : l'homme et la femme sont assis face à face, et non pas debout comme dans les autres cas. La plante des pieds de l'épouse est calée contre celle de son mari, chacun s'efforçant de tirer à soi des braies percées de deux trous (fig. 2). Cette représentation atypique a pour modèle le jeu de la « pannoy », déjà présent à Rouen et dans bien d'autres groupes de miséricordes de stalles[30]. Les adversaires assis se faisaient face, tenant tous les deux une barre, un bâton, et c'est celui qui parvenait à déstabiliser l'autre qui l'emportait. Un tel rapport de force est équivalent à ce que l'on appelle aujourd'hui « le bras-de-fer »[31]. En flamand, ce jeu est évoqué par le terme de « stygerspel »[32], en langue d'oc, il est appelé « lou tiro-carré », c'est-à-dire « le tire-char », rappelant ainsi que

29. La publication la plus récente sur cet ensemble de stalles est celle de G. Bernard, « Le carnaval des miséricordes de la collégiale de Villefranche-de-Rouergue », dans *Mélanges Historiques Midi-Pyrénéens offerts à P. Gérard*, Toulouse, 1992, pp. 45-57, 35 fig.

30. Cf. E. C. Block, « The Pastimes of Medieval Children and their Elders », *Romance Languages Annual*, 1991, vol. II, pp. 30-44.

31. Cf. D. et H. Kraus, *op. cit.*, p. 85.

32. Cf. L. Maeterlinck, *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les miséricordes de stalles, art et folklore*, Paris, 1910, p. 197.

« chacun des adversaires était pour l'autre comme un char qu'il lui fallait tirer »[33].

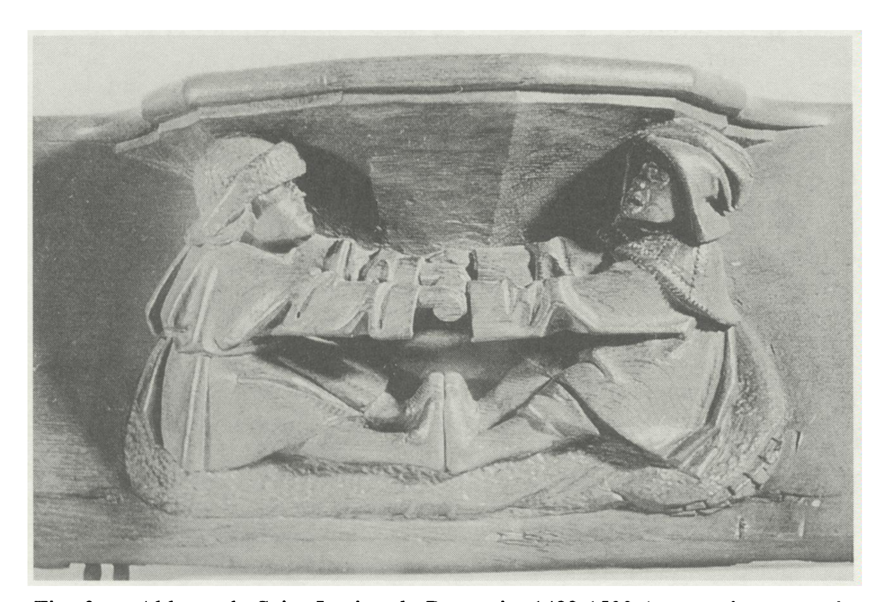


Fig. 3 — Abbaye de Saint-Lucien de Beauvais, 1492-1500 (conservée au musée national du Moyen Âge — Thermes de Cluny).

Bien que le terme de « pannoy » ne soit pas attesté en ancien français comme substantif, il provient très probablement du verbe « pannoyer » ou « panoier » qui désigne l'action consistant à brandir, à manier ou à agiter un bâton[34]. Le sens général de ce jeu est celui d'un rapport de force. En comparant la miséricorde de l'abbaye de Saint-Lucien de Beauvais (fig. 3) à celle de Villefranche-de-Rouergue, on constate que la position similaire des corps symétriquement représentés est accentuée par la forme « en équerre » des deux lutteurs qui se font face. À la lumière de cette comparaison, « la dispute pour la culotte » de la collégiale Notre-Dame revêt le sens d'une lutte pour le pouvoir à caractère ludique. Le but de ce type de confrontation est d'éclairer d'un jour nouveau, à la fois les relations entretenues par les miséricordes entre elles dans le contexte du sacré, et celles des *marginalia* avec les sculptures profanes.

Un siècle plus tôt, le jeu de la « pannoy » fait irruption dans

33. L. PRESSOUYRE, « À propos d'une stalle de Saint-Bertrand-de-Comminges. Notre ancien art religieux fut-il anticlérial ? », *Revue de Comminges*, t. 83, 1970, p. 151.

34. F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, 1888, t. V, p. 723.

les marges du *Roman d'Alexandre*[35]. Enluminé par Jean de Grise, ce manuscrit flamand permet de reconsidérer la question du rôle symbolique des images marginales sur laquelle nous reviendrons en abordant d'autres scènes de luttes dans les miséricordes et les *marginalia*. La miséricorde est une véritable marge dans l'église au même titre que les *marginalia* des manuscrits le sont en regard du texte qu'elles accompagnent et c'est par la confrontation de ces deux modes d'expression marginaux que peut naître une meilleure connaissance de l'imaginaire des huchiers.

Le jeu de la « pannoy » et « la dispute pour la culotte » se combinent, au XVIe siècle, dans les stalles du chœur de la collégiale d'Hoogstraeten en Campine. Ce groupe de miséricordes fut exécuté entre 1531 et 1548 par Albrecht Gelmers, un imagier de la localité, sur la commande du comte de Lalaing, seigneur d'Hoogstraeten. L'originalité de cet ensemble est due à la présence, comme à Rouen, de tondeurs de laine et d'une variante inédite de la culotte disputée. À côté de la scène désormais classique de la lutte entre les époux apparaissent deux femmes échevelées qui se querellent pour savoir laquelle des deux remportera le pantalon qu'un homme brandit, au second plan, par une fenêtre. Alors que l'une des femmes est terrassée, l'autre la maintient par les cheveux et la frappe vigoureusement avec un battoir[36]. C'est à partir du XVIe siècle que les représentations de combats de femmes pour la culotte connurent un vif succès grâce à la diffusion des gravures sur bois et des estampes[37]. Mais, dès la seconde moitié du XVe siècle, un nouveau thème iconographique fait son apparition. C'est en quelque sorte une réponse donnée à la question que pose « la dispute pour la culotte » : une femme victorieuse, enfilant d'une main la culotte dont elle vient d'entrer en possession, force de l'autre son mari à filer en lui administrant de grands coups de quenouille. Condamné aux travaux féminins, l'homme tient entre ses mains un dévidoir. Le monde ainsi renversé est représenté dans deux miséricordes espagnoles[38] ainsi que dans une gravure de l'artiste flamand Israhel van Meckenem en 1480[39].

35. *Roman d'Alexandre*, enluminé par Jean de Grise, Flandre, 1338-1344, Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 264, f° 100. Cf. reproduction dans le fac-similé de M. R. JAMES, *The Romance of Alexander*, Oxford, 1933.

36. Cf. reproductions dans *Art profane et religion populaire au Moyen Âge, op. cit.*, p. 49.

37. Cf. L. BEAUMONT-MALLET, *la guerre des sexes, op. cit.*, fig. 13 et 55, ainsi que l'auteur suivant qui a consacré tout un article à la question : S. METKEN, « Weiberstreit um eine Männerhose » dans catal. expo. *Bunte Bilder am Bienenhaus Malerein aus Slowenien*, Munich, 1991, p. 67-77.

38. Cf. I. MATEO GOMEZ, *Temas profanos en la escultura española. Las sillerias de coro*, Madrid, 1979, fig. 277-278 et p. 293 (miséricordes de León, 1467-1488).

39. Reproduit dans *The illustrated Bartsch. German and Netherlandish Masters of the fifteenth and sixteenth centuries*, éd. M. WOLFF, New York, 1985, vol. 23, p. 98. Je remercie, par ailleurs, D. Alexandre-Bidon de m'avoir signalé l'existence d'une scène semblable dans la marge du Missel de Juraj de Topusko, conservé dans le trésor de la cathédrale de Zagreb, et daté de la toute fin du XVe siècle.



Fig. 4 — Les *Vœux du Paon*, Jacques de Longuyon, franco-flamand, *ca* 1350
(The Pierpont Morgan Library, ms. Glazier 24, f° 6 v°)

Le mari dominé par son épouse est un thème qui a prévalu dans les marges des manuscrits enluminés. Le manuscrit franco-flamand des *Vœux du Paon*[40], réalisé vers 1350, comporte de nombreuses *marginalia*, parmi lesquelles figure un homme faible qui cherche à reprendre possession des braies dont la femme s'est emparée (fig. 4). En s'attachant au texte de ce folio, on s'aperçoit que la figure marginale est une image inversée de l'amour courtois. L'idée développée dans le texte est celle bien connue de la *fin'amor* : la femme est l'objet d'un désir perpétuellement inassouvi. L'homme tente par tous les moyens de conquérir la dame toujours inaccessible. Sa raison est dominée par le charme de la belle dont il fait l'éloge, tout en reconnaissant qu'elle le gouverne et le fait souffrir :

« Quant je voi a loisir la gorge qui blanchoie
Le vis et le menton des cheveaus crespe et bloie
De la belle *par cui fine amours mi maistroie*
Je sui si tres mues ke n'est rien ke je voie
Rien ne voi rien ne senc ne riens ne sentiroie
S'en tel point devant li tot mon vivant estoie » (fol. 6v°).

Dans le même contexte, au folio 78, c'est un singe qui honore avec révérence des braies suspendues au-dessus de lui[41]. D'une façon générale, les marges de ce manuscrit font écart par rapport au poème courtois qui est son sujet principal. Qui plus est, elles établissent un rapport complexe entre le texte et les miniatures de batailles chevaleresques qui jalonnent le manuscrit. La lutte est au cœur des *Vœux du Paon*, tant sur le plan de l'amour que sur celui des joutes intestines du *Roman d'Alexandre*.

Le « monde à l'envers » est aussi évoqué par la petite figure d'une femme qui jaillit hors du texte des *Heures de Jeanne d'Évreux* (fig. 5). Jean Pucelle, l'auteur des miniatures et des marges de ces *Heures* réalisées vers 1325-1328, a mêlé aux images de la Passion des scènes empruntées à la vie quotidienne et aux jeux[42]. Il est frappant de constater que, dans un recueil de dévotion renfermant les prières de l'office divin, l'enlumineur ait pris soin de piquer la curiosité du destinataire en insérant dans les marges des éléments puisés dans la culture des laïcs. Ainsi, la femme ayant conquis les braies symboliques côtoie des scènes de jeux tel que celui de « la main chaude »[43]. Les marges n'ont pas pour fonction de divertir l'attention du récepteur

40. Sur ce manuscrit, cf. J. PLUMMER, *Manuscripts from the William S. Glazier collection*, New York, 1959, p. 21 (le manuscrit des *Vœux du Paon* est une interpolation de la troisième branche du *Roman d'Alexandre*).

41. Cf. L. M. C. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley — Los Angeles, 1966, fig. 537.

42. Cf. K. MORAND, *Jean Pucelle*, Oxford, 1962, pp. 13-16 et 41-42.

43. Cf. L. M. C. RANDALL, « Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Evreux », *Speculum*, 47, 1972, pp. 246-257.



Fig. 5 — *Heures de Jeanne d'Évreux*, enluminé par Jean Pucelle, (Paris, *ca* 1325-1328, New York, The Cloisters, ms. 54.1. 2, f° 202)

mais, bien au contraire, de partir du vécu des laïcs pour mieux remonter vers les miniatures de la Passion. Par un effet d'analogie, les marges ont une fonction catalytique : elles déclenchent chez le lecteur une réaction par le sourire qui permet d'ouvrir les yeux de celui-ci sur la Vie du Seigneur en la comparant à son propre vécu.

Or, ce qui ne doit pas nous échapper en comparant les textes et les documents figurés relatifs au thème profane de « la dispute pour la culotte », c'est l'idée capitale selon laquelle les auteurs de ces œuvres sont avant tout *des hommes*. Ce sont eux qui nous font partager leur vision du monde et ce sont les mêmes qui nous parlent des femmes en termes de rivalité. Ne serait-ce pas parce que la lutte est d'abord « une histoire d'hommes » ?

C'est de ce côté qu'il convient de se tourner afin de mieux comprendre les modèles qui ont pu être utilisés pour exprimer la valeur symbolique de la lutte impliquée par d'autres formes de rivalités vestimentaires.

Le vêtement, instrument de la rivalité entre deux lutteurs

Pour pénétrer plus avant dans l'imaginaire des huchiers, il est nécessaire de confronter les miséricordes de stalles et les marges des manuscrits[44]. Le danger serait de vouloir systématiser une démarche

44. Cf. Ch. Grössinger, « English Misericords of the Thirteenth and Fourteenth Centuries and their Relationship to Manuscript Illuminations » *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* [désormais abrégé en JWCI], vol. 38, 1975, pp. 97-108.

de la sorte. Mais lorsque l'opportunité se présente, il faut la saisir car c'est par ce type de confrontation qu'il est possible de mieux percevoir les enjeux symboliques du vêtement en revenant à l'archétype de la lutte dans l'iconographie médiévale. L'étude pionnière de Michael Camille est à cet égard riche d'enseignements. Elle ouvre la porte d'une nouvelle approche des genres marginaux. C'est en décloisonnant les études consacrées aux *marginalia* et aux miséricordes que la recherche de la signification de chacune peut s'avérer fructueuse[45].

Dans cette optique, l'examen d'un cas concret de lutte masculine permet de montrer que la « dispute pour la culotte » a pu être influencée par un modèle primitif. Au XIIIe siècle, la figuration la plus classique et la plus répandue de la lutte entre deux hommes se caractérise par la position symétrique du corps des lutteurs : torses nus, les braies relevées, ils s'empoignent mutuellement par la taille et se livrent à un corps à corps sans merci[46].



Fig. 6 — Gloucester (Angleterre), cathédrale, 1340-1360.

Outre-Manche, un élément nouveau s'introduit dans la lutte. Il s'agit d'une écharpe entortillée autour du cou des lutteurs. Par cet ajout, cette véritable greffe en regard des scènes de lutte classique, la signification de celle-ci se voit modifiée. Ainsi, dans la cathédrale de Gloucester[47], au XIVe siècle, une miséricorde présente le cas de

45. Cf. M. CAMILLE, *op. cit.* pp. 93-97.

46. Nous pensons notamment au dessin du carnet de Villard de Honnecourt (BNF, ms. fr. 19093, f° 14 v°), daté de la première moitié du XIIIe siècle.

47. J. FARLEY, *The Misericords of Gloucester Cathedral*, Gloucester, 1981, fig. 57.

deux hommes qui luttent en tirant vivement sur une sorte de linge enlaçant la partie supérieure de leurs corps (fig. 6). La pièce de vêtement est-elle l'instrument ou l'objet de la lutte ? Les hommes cherchent-ils à s'emparer de l'étoffe de leur adversaire ou, plus simplement, à déséquilibrer celui-ci comme dans le cas de la « pannoy » où le bâton n'est qu'un instrument entre les deux joueurs ? C'est plutôt pour cette seconde interprétation que nous opterions car une miséricorde de Barcelone, datée de 1380, figure la même scène avec des lutteurs assis, les pieds accolés, mesurant leur force au moyen d'une longue écharpe[48]. Quelques années plus tôt, on rencontre dans la marge d'un psautier du diocèse de Norwich (fig. 7)[49] une scène de lutte parfaitement similaire à celle de la cathédrale de Gloucester. Le haut des braies est enroulé autour du bassin, le bas étant relevé et maintenu par de fins cordons pour le lutteur de droite. L'originalité de cette représentation est due à la présence d'une rivalité vestimentaire s'exprimant dans un contexte différent. Le *Psautier d'Ormesby* présente au folio 109 une reprise du Psaume 80. Le texte est encadré



Fig. 7 — *Psautier d'Ormesby*, diocèse de Norwich, fin XIIIe-début XIVe siècle (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 366, Psaume 80, f° 109)

48. Cf. I. MATEO GOMEZ, *op. cit.*, p. 319. Je remercie Elaine Block de m'avoir signalé la présence de lutteurs debouts avec une étoffe autour de leurs cous, en Grande-Bretagne, dans une miséricorde de la cathédrale d'Ely, datée de 1339-1341.

49. Cf. L. F. SANDLER, *Gothic Manuscripts, 1285-1385*, New York, vol. 5, 1986, pp. 49-51, notice n° 43.

par une guirlande arborescente sur laquelle ont été placés divers personnage hybrides. Dans la partie supérieure du folio figure une scène de combat entre deux hybrides, l'un est armé d'une épée et d'un bouclier orné d'un masque. Dans une totale symétrie, la scène inférieure reprend le thème du combat. Les étoffes enlaçant le cou des lutteurs sont de la même couleur que celle des braies. Au milieu du folio, le début du Psaume 80 fait l'objet d'une miniature qui transpose iconographiquement les premiers versets de celui-ci :

> « Criez de joie pour Dieu notre force,
> acclamez le Dieu de Jacob.
> Ouvrez le concert, frappez le tambourin,
> la douce harpe ainsi que la lyre ;
> sonnez du cor au mois nouveau,
> à la pleine lune, au jour de notre fête » (versets 2-4).

Ainsi célébrée, la fête des Tentes commémore le séjour au désert et la Loi reçue au Sinaï. Elle rappelle au peuple de Yahvé que c'est grâce à Lui que celui-ci est parvenu à sortir du pays d'Égypte et à ne pas devenir les serviteurs de ses adversaires. Dans le folio suivant, Yahvé fait précisément mention de ses propres ennemis :

> « Ah ! Si mon peuple m'écoutait,
> si dans mes voies marchait Israël,
> en un instant *j'abatterais ses adversaires*
> *et contre ses oppresseurs tournerais ma main.*
> Les ennemis de Yahvé l'aduleraient,
> et leur temps serait à jamais révolu » (versets 14-16).

Or, à la gauche des lutteurs, l'enlumineur de la marge a pris soin de représenter un petit être hybride qui tend sa main, l'index levé, vers le texte, comme pour diriger nos yeux sur le contenu du Psaume 80. Si, fréquemment, le rapport entre la marge et le texte du manuscrit peut s'avérer arbitraire, ici, il est bien au contraire l'indice d'une volonté déterminée de mettre en relation un thème profane, emprunté au quotidien des laïcs, et un texte sacré comportant des éléments liés au combat, à la lutte de Yahvé contre ses oppresseurs[50].

Dans le *Psautier de la reine Mary*[51], composé en Angleterre dans les années 1310-1320, le contexte iconographique fournit de précieuses informations. Les lutteurs qui s'étreignent mutuellement par une écharpe sont encadrés, de chaque côté, par des spectateurs. La

50. Sur l'interprétation symbolique des images marginales, cf. S.K. DAVENPORT, « Illustrations direct and oblique in the margins of an Alexander Romance at Oxford », *JWCI*, vol. 34, 1971, pp. 83-95 (l'auteur démontre l'existence d'une correspondance très forte entre la dérision des combats marginaux et les scènes de tournois et de batailles du *Roman d'Alexandre*).

51. Cf. L. F. SANDLER, *op. cit.*, pp. 64-66, notice n° 56.

particularité de ce combat réside dans le fait que l'un des hommes assistant à la lutte tient dans sa main une longue perche au sommet de laquelle trône un coq. Le volatile est l'enjeu du combat, le prix à remporter (fig. 8). Celui qui l'obtiendra sera nommé « Roi des poules » alors que le perdant sera le « Roi dépouillé », celui qui aura perdu sa « pole », sa « poille », c'est-à-dire sa poule, son coq.



Fig. 8 — *Psautier de la reine Mary*, Angleterre, *ca* 1310-1320 (Londres, British Library, ms. Royal 2. B. VII, f° 160 v°)

Claude Gaignebet a déjà analysé de façon détaillée la coutume des combats rituels de coqs en période de Carnaval. Les jeunes gens se réunissaient chaque année le jour du Jeudi Gras et apportaient chacun leur coq. À l'issue du combat des coqs, le propriétaire de l'animal vainqueur était nommé « Roi des Écoles », « Roi des enfants », et défilait triomphalement sur une perche, portant une couronne, revêtu d'une chape et accompagné par ses condisciples qui l'acclamaient. En revanche le Roi de l'année précédente suit piteusement le cortège, dépouillé de ses vêtements, et il porte le titre de « Roi dépouillé » avec calembour sur « Roi des-pouilles », « des poules »[52]. Ce rituel a fait l'objet de tout un développement iconographique dans les marges du *Roman d'Alexandre*[53]. Toutefois, le *Psautier de la reine Mary* ne met pas en scène ce type de combat de coqs. L'animal est simplement présenté comme ce que l'on peut gagner ou perdre

52. Cl. GAIGNEBET, *op. cit.*, p. 170.
53. Cf. Cl. GAIGNEBET, « Sur le Jeudi-Jeudiot », *Bulletin folklorique d'Ile-de-France*, n° 2-3, 1968, pp. 35-44 et n° 5, 1969, pp. 105-108.

dans une telle compétition. C'est peut-être là l'origine de l'expression argotique utilisée par les joueurs de cartes qui, à partir du XVIIe siècle, désignaient par le terme « poule » (de l'anglais *pool*) l'enjeu déposé au début de la partie, c'est-à-dire la somme constituée par le total des mises qui revient au gagnant.

Si la mise à mort d'un coq donnait au nouvel élu un privilège royal, il en allait de même en 1496 pour un rituel folklorique méconnu que l'on retrouve dans les registres de comptes de la ville de Laon. De véritables beuveries étaient organisées chaque année pour désigner un nouveau roi : « Les habitants de la ville de Laon se réunissaient quelques jours après Noël et nommaient un chef, un "Roi des braies" pour présider leur fête célébrée le 13 janvier. Ce monarque avait un connétable et une cour de circonstance. Pour illustrer son règne de trois jours et en rappeler l'égayant souvenir, le "Roi des Braies" faisait frapper une monnaie en plomb, portant d'un côté des braies, de l'autre une croix chargée d'une fleur de lis en abîme. Autour de ces braies et de cette croix on lit : "Roi des braies" »[54]. À l'issue de cette partie de plaisir, le roi de l'année précédente était nommé « Roi des mauvaises braies », « Roi dé-brayé », c'est-à-dire Roi dépouillé de ses anciennes braies. Le terme « débraillé » ne fait son apparition qu'au XVIe siècle. Son utilisation dans le cas présent est à nouveau forgée à partir d'un jeu de mots. C'est encore une fois par le calembour que le vêtement prend toute sa dimension symbolique.

Une histoire des mentalités et des sensibilités des hommes et des femmes de l'Occident médiéval au XVe siècle ne peut s'écrire qu'en croisant toutes les données que nous avons rencontrées. Fabliaux, *exempla*, miséricordes, *marginalia* et pratiques folkloriques se recoupent et donnent aux historiens d'aujourd'hui une meilleure vision de l'imaginaire des huchiers. C'est en se plongeant de la sorte dans la culture des laïcs que les sculptures profanes de « la dispute pour la culotte » prennent toute leur valeur symbolique.

Notre but a été d'appréhender d'une façon nouvelle les miséricordes de stalles en montrant que le développement d'images marginales se déroule à l'intérieur d'un genre marginal lui-même. La miséricorde est une « image au carré ». C'est la raison pour laquelle il est désormais nécessaire d'analyser ces images de façon anthropologique et sociale, et non plus comme un simple système stylistique. Le burlesque n'est pas gratuit, il engendre par le rire et le sourire une meilleure connaissance des rapports socio-culturels entre la culture des laïcs et la culture des clercs au Moyen Âge.

Le mot de la fin sera destiné aux femmes de notre propre quotidien. Aujourd'hui, si l'expression « porter la culotte » est un peu vieillie, il suffit que nous levions les yeux en déambulant dans la ville

54. M. MATTON, « La royauté des braies », *Bulletin de la Société académique de Laon*, vol. IX, 1859, pp. 247-251.

pour nous apercevoir qu'elle est d'actualité. Par le port du vêtement emblématique de notre société — le jean — la femme a reconquis une liberté symbolique qui lui était auparavant niée, en érotisant son corps. Désormais, en revêtant cette seconde peau, nous serions tenté de dire que le sexe féminin est de nos jours bien « culotté »...

Archives Nationales Caran
60, rue des Francs-Bourgeois
F-75003 Paris

Pierre BUREAU, La « dispute pour la culotte ». Variations littéraires et iconographiques d'un thème profane (XIIIe-XVIe siècle)

L'analyse du thème profane de la « dispute pour la culotte » nécessite de croiser les documents écrits et les documents figurés. Toute la portée symbolique du vêtement disputé entre les époux prend pleinement sa signification en confrontant les fabliaux, les croyances populaires et les miséricordes, les *marginalia* des manuscrits. A la croisée du texte et de l'image, il est possible d'appréhender d'une façon nouvelle les rapports socio-culturels des laïcs et des clercs. Le vêtement est l'instrument d'un rapport de force entre époux, qui s'inscrit lui-même dans un contexte sacré où les fidèles ont leur mot à dire sur la question épineuse de la lutte pour le pouvoir.

Profane — Symbolique — Text — Image — Culotte

Pierre BUREAU, The « dispute for the breeches ». Literary and Iconographic Variations on a Profane Theme (13th-16th centuries)

For an analysis of the profane theme of the « dispute for the breeches », a study of both written and figurative documents is necessary. Only when fabliaux, popular beliefs, *exempla*, misericord carvings, and the *marginalia* of manuscripts have been brought into comparison does the symbolic import of the garment for which husband and wife contend take on its full significance. As text and image cross, new light is thrown on the sociocultural relations between laymen and clerics. The garment is seen as an instrument in the power struggle between the husband and wife, a struggle which is itself placed in a sacred context where the faithful also have the possibility of expressing their opinion on the thorny question of prerogatives.

Profane — Symbol — Text — Image — Breeches

Médiévales 29, automne 1995, pp. 131-140

Peter VON MOOS

OCCULTA CORDIS. CONTRÔLE DE SOI ET CONFESSION AU MOYEN ÂGE

I. FORMES DU SILENCE

Au cours de recherches sur le dialogue et la conversation au Moyen Âge[1] dont les sources ont été surtout les traités de théologie morale et les livres de bonnes manières, une constatation paradoxale s'est imposée. D'une part, les règles de comportement apparaissent comme éminemment antidiscursives, présupposent la supériorité absolue du silence sur le verbe et ne visent qu'à discipliner le langage, conçu moins comme instrument de communication que comme risque de trahison et de perte de soi. D'autre part, l'ouverture vers l'autre, la sincérité, l'expressivité du Moi sont des valeurs incontestables et tout aussi recommandées. L'étude qui suit s'essaie à trouver la logique intérieure qui pourrait faire le pont entre ces deux pôles, entre le contrôle de soi et la confession.

Depuis le début du Moyen Âge, nous pouvons distinguer deux modèles de silence normatif : celui de l'ascèse monastique et celui de la prudence stratégique prisée dans l'aristocratie laïque et cléricale. Ces deux modèles de comportement s'opposent diamétralement à l'idéal antique de « l'humanité » et de son synonyme « l'urbanité », à cette culture de convivialité spontanée, gratuite et désintéressée, qui régnait par exemple dans les entretiens cicéroniens de Tusculum, et qui n'est pas encore éteinte dans ceux du jeune Augustin et de ses amis de Cassiciacum. Elle réapparaîtra après une longue éclipse chez Pétrarque.

1. Il s'agit du projet « Dialogische Interaktion im Mittelalter », dirigé dans le cadre du *Sonderforschungsbereich 231* à Münster ; cf. P. von Moos, « Le dialogue latin au Moyen Âge », *Annales ESC*, 44, 1989, pp. 993-1028 ; Id., « Zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit : Dialogische Interaktion im lateinischen Hochmittelalter », *Frühmittelalterliche Studien*, 25, 1991, pp. 300-314 ; Id., « Aspekte der Dialogforschung. Die italienische *ars arengandi* des 13. Jahrhuderts als Schule der Kommunikation », dans *Wissensliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, H. Brunner et N. R. Wolf éd., Schriften des SFB 226, vol. 13, Wiesbaden, 1993, pp. 67-90.

Il est d'ailleurs curieux de noter que le premier théoricien de cette culture raffinée de la causerie à bâtons rompus en a été en même temps le dernier : au IVe siècle, le rhétoricien Jules Victor, s'inspirant de Cicéron, écrivit ses chapitres sur la conversation et la lettre privée en prenant soin de distinguer les formes du discours associatif, donc essentiellement a-rhétorique, de toute composition oratoire préméditée[2]. Il était le seul à aborder cette forme de discours avant les Castiglione, Sigonius ou Guazzo aux XVe et XVIe siècles. La chouette de Minerve se lève tard : la théorie de ce qui va de soi s'épanouit quand la pratique ne va plus de soi.

Peu après Jules Victor, dans cette période de transition qu'Éric Dodds a appelée « l'âge de l'anxiété »[3], on voit s'établir des couvents de plus en plus semblables à des abris ou à des refuges contre la crise ambiante de l'Empire romain, qui ont pour longtemps imprégné le monachisme et la religion par leur programme essentiellement ascétique. Le commandement du silence y fait partie d'une méthode de mortification globale, visant surtout à déshabituer les moines de leurs styles de vie antérieurs, à les dégoûter du luxe d'une civilisation conviviale qui soignait même des « futilités » comme l'élégance et l'humour de la conversation. L'application de cette nouvelle discipline se substituait au but premier d'éducation religieuse ou mystique[4]. Dès le début cependant, son radicalisme a été l'objet de critiques, tant païennes que chrétiennes, reprochant aux moines leur isolement « inhumain » ou sauvage, leur égoïsme insolent et leur pure virtuosité ascétique. Dans ces exercices d'endurcissement, le silence peut en effet devenir un but en soi. L'ascèse, ayant pris la relève du martyre des premiers siècles, portait le nom métaphorique de « martyre quotidien » ; elle manifestait une volonté analogue d'accomplir des « records » d'abnégation héroïque[5]. Le silence n'y a donc pas nécessairement le caractère initiatique qu'il a dans d'autres religions, qui exigent le sacrifice de la langue en présence de l'arcane. Dépourvu de contenu et de mystère, il peut se suffire à lui-même en tant que preuve d'une brillante technique de mortification, d'un accomplissement quasi sportif.

Un deuxième type de silence, qu'il vaut mieux appeler stratégique que profane, a, malgré son origine aristocratique, pénétré l'éthique de toutes les couches sociales cultivées du Moyen Âge. Il est déjà l'objet du manuel scolaire des *Disticha Catonis* qui, depuis l'Antiquité tardive, a été la base de toute éducation élémentaire, le livre le plus répandu du Moyen Âge après la Bible, bien que curieusement rebelle

2. *Rhetores latini minores*, C. HALM éd., Leipzig, 1868, pp. 446-447.

3. E. R. DODDS, *Pagan and Christians in an Age of Anxiety*, Cambridge, 1965.

4. Cf. *Mönchtum und Gesellschaft im Frühmittelalter* , F. PRINZ éd., (Wege der Forschung 312), Darmstadt, 1976, pp. 151-160, 450-460.

5. Cf. G. BAUER, *Claustrum animae, Untersuchungen zur Geschichte der Metapher vom Herzen als Kloster*, Munich, Fink 1973, pp. 70-83.

à tout effort de révision ou de réinterprétation chrétiennes[6]. Les *Disticha*, comme tant d'autres textes didactiques qui en dépendent — livres de proverbes, institutions pour novices, « disciplines » pour étudiants, miroirs de prince et introductions à la vie de cour, etc. — ne font que décliner une seule règle : l'homme doit se tenir sur ses gardes devant autrui, surtout quand il ouvre la bouche. Car il est dangereux de laisser les mots s'échapper de leur forteresse. En parlant, l'on risque de donner prise à l'adversaire et de subir des retours de « boomerang ». Le silence aussi est donc d'une importance centrale dans cette tradition. Mais ce n'est pas un silence vide, pratiqué pour l'accomplissement de soi ou la « virtuosité religieuse », c'est un silence dissimulant un contenu. Ce qu'il fallait cacher, dans l'optique de ces manuels de conduite sociale, c'était le Moi intime, cet être vulnérable, désarmé, nu et perdu, exposé aux intempéries de la jungle humaine. Sa défense, sa cape qui le rend invisible, s'appelle l'honneur, la dignité ou la bonne renommée *(honestas, honor, dignitas, fama)*. Dès la prime enfance l'homme doit apprendre l'art de se faire valoir, en se moulant dans un rôle, dans une *persona* respectable. Il ne peut commettre de pire faute que de se confier trop vite à autrui. La méfiance est surtout recommandée à l'égard des femmes et des faux amis, qui, une fois franchi le seuil de la forteresse intérieure, y font fonction de cheval de Troie. Rester sur ses gardes, regarder à deux fois avant d'approcher l'autre, savoir dissimuler et simuler en connaissance de ses propres faiblesses, ce sont les maximes les plus souvent répétées dans cette littérature pédagogique, qui ne se tarira pas, comme on sait, au seuil des temps modernes, mais connaîtra une belle postérité dans les innombrables traités de « l'homme de cour » écrits surtout par des Jésuites. C'est en effet un phénomène de « la très longue durée ». Par leurs accents paranoïaques, ces manuels se rattachent à cette angoisse de l'Antiquité tardive qui est également à la base du modèle ascétique de la fuite du monde. Dans ces documents d'éducation élémentaire du Moyen Âge, il n'y a pas trace de cette conception moderne ou post-rousseauiste qui passe pour simplement chrétienne, et qui est l'amour du prochain conçu comme confiance en autrui. La guerre y reste la mère de toute chose, comme la ruse est la mère de toute sagesse.

Les deux enseignements, celui de l'ascèse monastique et celui de la prudence mondaine, tout différents qu'ils sont, ont en commun l'idéal de l'homme entièrement contrôlé, qui bride sa langue et qui, selon un stéréotype répandu, se distingue essentiellement de l'enfant et de la femme, de ces êtres spontanés, babillards et incapables de retenue. Toute la pédagogie médiévale, tant religieuse que profane, exalte le silence comme tel ou comme arrière-fond d'une parole prudente. Ce n'est pas par hasard si une abondante littérature est vouée

6. Cf. R. HAZELTON, « The Christianization of *Cato* », *Medieval Studies*, 19, 1957, pp. 157-173.

spécialement aux « péchés de la langue », dont Carla Casagrande et Silvana Vecchio ont fait la synthèse[7]. Le silence est devenu le fondement de toute vertu sociale, comme le dit un des premiers vers (I, v. 3), l'un des plus souvent cités, des *Disticha Catonis : Virtutem primam esse puta compescere linguam*, « Pense que la première vertu consiste à maîtriser la langue ! »

Or du poids normatif du silence dépendent nos questions sur le secret : on peut en déduire qu'au Moyen Âge le seuil de la honte séparant la sphère du privé et du public a dû se situer à un niveau bien plus élevé qu'aujourd'hui, où chacun peut mettre ses expériences intimes à la disposition du voyeurisme général. Du moins à cet égard, la thèse de Norbert Elias sur le « processus de la civilisation » — se développant de la liberté médiévale à la pudibonderie et au « self-control » moderne — devrait être sérieusement reconsidérée, parce qu'Elias commence son étude au XIVe siècle, époque déjà prémoderne à beaucoup d'égards, et néglige quasi totalement le millénaire précédent[8]. On pourrait au contraire risquer l'hypothèse que le Moyen Âge a connu une forme toute particulière de contrainte et même de violence, qui consistait à manipuler le secret de l'homme singulier, sa propre identité, son talon d'Achille. Les stratégies de précaution et d'autodéfense que recommandent nos manuels de bienséance ont toutes pour objectif de protéger le Moi contre le danger d'être démasqué et ridiculisé. Le célèbre exemple de Pierre Abélard montre bien à quel point un simple acte de vengeance privée pouvait anéantir la *persona*, confondre la respectabilité d'un homme public. Sa castration a dû vivement et longtemps impressionner l'opinion du Moyen Âge, d'une façon qui dépasse de loin le fait divers lui-même, comme le symbole de la chute d'un héros dans l'ignominie. Aussi, dans l'*Historia calamitatum* (qu'elle soit authentique ou non), cette histoire prend-elle les couleurs d'un traumatisme insupportable causé par la honte de la mise à nu du Moi intime. Ce dommage moral est expressément ressenti comme incomparablement plus douloureux que le dommage physique. L'épisode permet d'ailleurs un curieux rapprochement entre les deux formes de protection du Moi, l'une monastique, l'autre sociale, puisque, selon cette histoire, Abélard est par la suite entré dans le couvent de Saint-Denis, non pour des raisons religieuses, mais pour y cacher sa honte[9].

7. C. CASAGRANDE et S. VECCHIO, *I peccati della lingua, Disciplina ed etica della parola nella cultura medioevale*, Rome, 1987.

8. Cf. N. ELIAS, *Der Prozess der Zivilisation*, 2 vol., Francfort, stw 158-9, 1977 ; H. P. DUERR, *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, Francfort, 1988 ; P. GLEICHMANN éd., *Materialien zu Norbert Elias' Prozess Zivilisation*, Francfort, 1977 ; R. BRANDT, *Enklaven-Exklaven, Zur literarischen Darstellung von Oeffentlichkeit und Nicht-Oeffentlichkeit im Mittelalter*, Munich, 1993, pp. 117-126. Ce problème a été beaucoup discuté lors d'un colloque sur « La vie publique et la vie privée au Moyen Âge et au début des Temps Modernes / Oeffentlichkeit und Nicht-Oeffentlichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit », que j'ai organisé avec Gert Melville en novembre 1994 à Bad-Homburg et dont les actes franco-allemands paraîtront en 1996.

9. Cf. M. MCLAUGHLIN, « Abelard as Autobiographer », *Speculum*, 42, 1967, pp. 463-488, surtout pp. 474 sq. ; A. J. GURJEWITSCH, *Das Individuum im europäischen Mittelalter*, Munich, 1994, pp. 171-183.

Il y a plusieurs chemins conduisant à la compréhension historique du secret de l'identité du Moi, si précieux et menacé. Je n'en choisis qu'un, celui indiqué par le titre de cet article. *Occulta cordis, arcana cordis, secreta cordis* sont des termes établis de la littérature patristique et médiévale pour désigner la non-transparence de l'âme pour autrui. Ils se réfèrent tous à l'idée biblique que Dieu seul peut voir l'intérieur de l'homme, selon le mot du *Livre de la Sagesse*, 1.6 : « Dieu est le sondeur des cœurs et le scrutateur des reins »[10]. Abélard résume succinctement ce principe en disant[11] : « Pour Dieu seul les cœurs et les pensées sont manifestes », principe à première vue anti-psychologique. Il met l'accent soit sur un *secret* que personne ne *doit* connaître, parce qu'il ne regarde que Dieu, soit sur un *mystère* que personne ne *peut* connaître, puisque Dieu seul en a la clé. D'un côté l'exégèse porte sur le péché de curiosité et interdit d'ouvrir témérairement ce que Dieu a caché aux yeux des hommes. L'âme de l'autre fait partie de ces régions défendues à l'exploration, comme la magie ou l'astrologie, où l'on n'entre que par transgression. Elle est donc tabou. De l'autre côté, si l'âme n'est visible que pour Dieu, les anges et les saints, certains signes néanmoins la rendent partiellement déchiffrable ou lisible aux hommes. Tous les esprits, selon leur degré d'intelligence, peuvent l'interpréter, la reconstruire, donc lui rendre une transparence relative en bien ou en mal. Le maître le plus astucieux, le plus prompt et zélé dans cet art de l'interprétation ou de la conjecture psychologique, c'est l'ange déchu, Satan, bien que lui non plus n'ait pas un accès direct à la vision du cœur et reste donc confiné à des moyens de duperie herméneutique.

Or, le cœur est également la scène et l'acteur principal d'une « psychomachie » de puissances : il peut devenir le « temple du Saint-Esprit » ou le bouge des démons, sans être pour autant un simple récipient, jouet passif de forces étrangères[12]. Son secret, ou plutôt son mystère le plus profond, se trouve dans la destination éternelle de l'âme que, Dieu excepté, personne ne peut prévoir, et dont chacun est néanmoins personnellement responsable. Aaron Gourevitch s'est servi de la formule de « l'individu ineffable » pour démontrer que le Moyen Âge ne disposait pas encore d'un concept pour désigner l'entité personnelle[13]. C'est l'exagération d'une idée juste : le centre de l'unicité individuelle passe pour caché, mais non pour inexistant. Il dépasse l'entendement humain ; il est indicible, et ceci précisément à cause de son caractère eschatologiquement dramatique. Formulons-le dans les termes de la doctrine augustinienne de la pré-

10. *[Deus] examinator cordium, scrutator renum.* — Cf. L. J. FRIEDMAN, « *Occulta cordis* », *Romance Philology*, 11, 1957, pp. 103-119.

11. *Sic et non*, B. B. BOYER, R. MCKEON éd., Chicago/Londres, 1976, p. 91, l. 45 : *soli Deo corda et cogitationes pate(a)nt.*

12. Cf. G. BAUER, *op. cit.*, pp. 70-83.

13. A. J. GURJEWITSCH, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, Munich, 1982, pp. 327-330 ; cf. aussi ID., *Das Individuum...*, *op. cit.*, ch. III.

destination, dont Kurt Flasch vient de faire une pénétrante analyse dans son livre *La logique de la terreur*[14] : l'âme singulière de l'homme se débat et s'angoisse sa vie durant dans ce « for intérieur », désireux sans certitude aucune d'appartenir à la « Cité de Dieu » qu'habitent les très rares élus, sachant que la « masse damnée » du commun des mortels fait partie de la « cité du diable » et ira avec lui peupler l'Enfer. Mais l'homme ne sait pas et n'a pas même le droit de savoir qui, concrètement, dans cette « cité mixte » de la vie sur terre, appartient à l'un ou à l'autre camp. Dans cette doctrine rigoureuse, qui a été plusieurs fois allégée au cours de sa survie médiévale, on trouve peut-être le pivot de la théorie des « obscurités du cœur », qui est avant tout une psychologie du salut. Elle ne se borne cependant pas à la seule problématique de la prédestination, mais la dépasse dans plusieurs directions pratiques, même en dehors du domaine religieux.

Le secret du cœur est inconnaissable, mais partiellement lisible. La doctrine des *occulta cordis* fait donc partie du modèle général de l'explication symbolique du monde, qui fait correspondre les choses intérieures et inabordables et les signes extérieurs et manifestes. « L'homme extérieur » n'est pas seulement le corps, mais tout ce qui apparaît aux autres ; il donne à interpréter des indices, des ombres, des voiles, des miroirs, des fragments, par lesquels on accède indirectement et partiellement à « l'homme intérieur », qui en serait la lumière, la nudité, le noyau, le Tout d'une réalité inaccessible en tant que telle. L'*exterior homo* est le signifiant de l'*interior homo*, dont la psyché invisible forme le signifié. Si la relation entre ces deux entités ne manque pas d'une certaine transparence herméneutique, le degré de cette transparence est resté une question longuement débattue dans la littérature théologique et philosophique : il y avait des réponses optimistes mettant l'accent sur l'unité et la simultanéité des mouvements psychiques et des réactions extérieures, et des réponses pessimistes concevant le corps avant tout comme l'obscurité de l'âme, obscurité qui peut être si totale, comme dit Vincent de Beauvais[15], que l'âme ne s'y reconnaît même plus elle-même. Mais je passe sur cette question, qui touche à l'immense discussion du Moyen Âge néoplatonicien sur les relations de l'âme et du corps, pour soulever quelques conséquences pratiques de la théorie des *occulta cordis* dont je viens d'esquisser le fond commun.

Une conclusion littéraire a déjà été tirée de cette valorisation du secret personnel. Par une sorte de respect antipsychologique, par une sainte horreur de la transgression qui consisterait à s'arroger le privilège divin de la connaissance de l'âme, les écrivains médiévaux, surtout les conteurs et les historiens, se montrent la plupart du temps

14. *Logik des Schreckens, Augustinus von Hippo, Die Gnadenlehre von 397*, Mayence, 1990.

15. *Speculum naturale*, Douai, 1624, 26. 70.

réticents à décrire les phénomènes psychiques ; ils les donnent à entendre de façon stéréotypée, simple et rudimentaire, pour ne pas dire primitive, en représentant à leur place des manifestations extérieures, des comportements, des gestes, bref, des actes symboliques[16]. Dans notre contexte, une autre observation me semble plus pertinente encore : la distance intersubjective, la méfiance envers le dialogue spontané, dont nous avons parlé, s'explique par la crainte que suscitait le langage du corps comme expression involontaire et comme indice plus ou moins déchiffrable de l'âme. Richard de Saint-Victor le dit clairement[17] : « Le mouvement du cœur sort immédiatement et sans contradiction par le mouvement du corps. » De même, dans les manuels enseignant la prudence, lit-on très souvent, particulièrement dans l'introduction, qu'il n'est pas donné à l'homme de cacher toutes ses pensées, parce que, par le corps et par son organe le plus subtil, la langue, il en émet inévitablement des signes compromettants ; c'est pourquoi les préceptes réunis dans ces livres sont surtout destinés à aguerrir le corps et la langue dans l'exercice de la contenance.

On pourrait s'étonner d'un aspect paradoxal de cette littérature : la grande popularité dont jouissent les maximes stoïciennes sur l'apathie s'oppose à autant de sentences antistoïciennes énonçant la puissance invincible de la passion. Mais les unes et les autres servent le même objectif d'autoprotection en inculquant l'impassibilité extérieure et en avertissant des dangers intérieurs et de la perméabilité du corps. Cette autoprotection peut même prendre un caractère apotropéique, puisque c'est par les signes du corps que, mieux qu'aucun ennemi humain, le diable sait pénétrer dans le château fort du Moi, couramment appelé l'*arx mentis*. C'est la morale qui détermine les règles du maintien. Comme le corps est autant une voie de sortie qu'une voie d'entrée, il doit être gardé dans les deux sens : il doit éviter d'exposer le cœur, mais aussi de l'influencer par ses gestes, qui, tout innocents qu'ils paraissent, peuvent préparer le péché. Le moine, par exemple, qui jette des regards avides sur une femme, ou celui qui, affamé, lève les yeux au ciel pour savoir l'heure solaire, invitent le mal à entrer sous forme de luxure ou de gloutonnerie. De même, un visage pâlissant ou rougissant peut devenir un aveu involontaire, et amener la condamnation par le tribunal ; selon le droit romain et la rhétorique médiévale ce « signe » passait d'ailleurs pour une véritable preuve : c'était une des preuves dites « inartificielles », efficaces par elles-mêmes sans le recours de l'art de l'orateur[18]. Les paroles peuvent tromper ; le corps ne ment jamais.

L'interdépendance psychosomatique radicale du corps et de l'âme, dont se chargeait la médecine et la philosophie morale, était donc une

16. Cf. L. J. FRIEDMAN, *loc. cit.*, pp. 113-115.
17. *Benjamin maior, PL* 196, col. 97.
18. Cf. H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, vol. 1, Munich, 1960, §§ 358 sqq.

source de risques incalculables. Selon la doctrine des passions, l'amour et la colère, pour des raisons physiologiques, ne peuvent être cachés à moins de posséder des forces héroïques et surhumaines : doctrine particulièrement inquiétante pour une mentalité foncièrement soucieuse de fortifier l'autoprotection. De toute façon, les manuels de bienséance tâchaient de remédier à cette tare de la nature humaine par l'enseignement de diverses techniques de dissimulation et de camouflage. Cette littérature ne cesse de répéter qu'il est plus difficile de dominer l'âme que la parole. La maxime n'est d'ailleurs qu'une variante un peu triviale de la théorie scolastique des *primi motus*, des premiers mouvements irrésistibles des affects, selon laquelle les « suggestions du diable » ne peuvent être repoussées ; l'homme n'en est donc pas responsable, pourvu qu'il refuse d'y consentir par la suite[19]. Ce principe, qui jouait un peu, au Moyen Âge, le rôle de notre « inconscient » actuel, suscitait de longs débats sur la nature de ces *suggestiones diaboli*, sur la délimitation des différents états affectifs primaires, comme les « fantaisies et pollutions nocturnes » des moines[20], la sexualité juvénile considérée irrépressible et donc sans péché, l'apport inévitable du plaisir dans le coït matrimonial malgré la seule intention de procréer[21] et — A. Boureau vient de l'étudier — les méfaits des somnambules durant leurs promenades en dehors de l'unité psychosomatique normale[22]. La formule juridique *necessitas non habet legem*, « pour ce qui est nécessaire il n'y a pas de loi », s'appliquait à la morale et devenait ainsi l'objet de débats fort subtils sur les limites de la responsabilité. Car s'il était évident, malgré l'opinion stoïcienne, que l'homme ne résiste pas au premier assaut de la passion, personne de l'autre côté ne doutait de la force de l'*intellectus* ou de la volonté d'en pouvoir rationnellement repousser et dominer les mouvements ultérieurs. Michel Foucault, en parlant de l'ascèse monastique, a bien décrit ce volontarisme en disant[23] : « Tout le travail du moine sur lui-même consiste à ne jamais laisser engager sa volonté dans ce mouvement qui va du corps à l'âme et de l'âme au corps et sur lequel la volonté peut avoir prise, pour le favoriser ou

19. Cf. R. SCHNELL, *Causa amoris, Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Berne/Munich, 1978, pp. 413-430.

20. Cf. P. BROWE, *Beiträge zur Sexualethik des Mittelalters*, Breslau, 1932, pp. 80-90.

21. Cf. D. JACQUART et C. THOMASSET, *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, 1985, pp. 208-220 ; J.-L. FLANDRIN, *Le sexe et l'Occident*, Paris, 1981, pp. 279-282 ; P. LEGENDRE, *L'amour du censeur, Essai sur l'ordre dogmatique*, Paris, 1978, pp. 157-163.

22. « La redécouverte de l'autonomie du corps : l'émergence du somnambule (XIIe-XIVe siècle) », *Micrologus* I *: I discorsi dei corpi/Discourses of the Body*, Turnhout, 1993, pp. 27-42 ; « Pierre de Jean Olivi et le semi-dormeur. Une élaboration médiévale de l'activité inconsciente », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 48, 1993, pp. 231-238 ; « Satan et le dormeur. Une construction de l'inconscient au Moyen Âge », *Terrains*, 14, 1991-1993, pp. 41-61.

23. « Le combat de la chasteté », dans *Sexualités occidentales*, Ph. ARIÈS et A. BÉJIN éd., *Communications*, 35, 1982, p. 35.

pour l'arrêter, à travers le mouvement de la pensée. » Il ne faut donc pas s'étonner si certains maîtres plus rigoristes de la discipline de l'âme et du corps sont allés jusqu'à recommander des recettes contre des réactions physiologiques que nous trouverions involontaires, comme certains tics — le froncement des sourcils, le tremblement des lèvres, le croisement des jambes, le balancement des pieds, etc. —, et même contre les gestes accompagnant le rêve du dormeur. Du beau livre de J.-Cl. Schmitt sur *la raison des gestes*[24] on pourrait, dans notre cadre, tirer la conclusion que rien n'a été plus suspect pour le Moyen Âge que la spontanéité, qui est devenue, bien plus tard, une valeur éminente et un signe de santé psychique. Le modèle stoïcien de l'ataraxie, il est vrai, a bien été rejeté comme phénomène psychique, mais semble avoir été insensiblement transposé de l'homme intérieur à l'homme extérieur.

Des vues synthétiques tirées d'un champ de recherche spécifique[25], telles que celles que je viens de proposer, risquent toujours de réduire la complexité d'une époque aussi contradictoire que le Moyen Âge ; pour atténuer ce risque, je vais les négliger provisoirement, ou plutôt les mettre en symétrie avec d'autres vues synthétiques qui leur semblent opposées. J'éviterai ainsi le reproche fait à une certaine « histoire des mentalités » accusée de préférer l'unité monolithique de pensée et de sentiment d'une époque à la pluralité de ses systèmes de croyance[26]. Il est vrai que le concept des *occulta cordis* constituait un modèle de comportement dominé par le contrôle de soi, qu'il justifiait le paraître social, le mimétisme décent, et même un certain manque de sincérité. Mais le revers de la médaille est tout aussi significatif : comme on sait, aucune civilisation n'a, autant que la civilisation chrétienne, contribué à développer le sens de l'introspection et de l'auto-analyse. Saint Augustin passe à juste titre pour le fondateur du genre autobiographique, et l'ouvrage monumental de Georg Misch[27] sur l'autobiographie prouve suffisamment que le Moyen Âge n'a jamais cessé, même dans ses premiers siècles plus silencieux à cet égard, de produire des témoignages individuels souvent dramatiques de ce qui s'appelait alors la *confessio* dans un sens très large. À partir du XIIe siècle, selon l'heureuse expression du Père Chenu[28],

24. Paris, 1990.

25. Les résultats en seront prochainement publiés dans un livre sur les formes d'interaction selon la littérature didactique du Moyen Âge.

26. Cf. G. Lloyd, *Pour en finir avec les mentalités*, Paris, 1993, qui exagère allègrement cette tendance pour mieux pouvoir ensuite la critiquer. Ce genre de polémique semble être à la mode surtout en dehors de la France ; cf. aussi L. Raphaël, *Die Erben von Bloch und Febvre. « Annales » — Geschichtsschreibung und « nouvelle histoire » in Frankreich 1945-1980*, Stuttgart, 1994.

27. G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, 8 vol., Francfort (1907)[3] 1949-1969 ; cf. *Die Autobiographie*, G. Niggl éd. (Wege der Forschung 565), Darmstadt, 1989.

28. M.-D. Chenu, *L'éveil de la conscience dans la civilisation médiévale*, Montréal/Paris, 1969.

« l'éveil de la conscience » prit son essor et les formes et genres littéraires les plus divers vinrent confirmer que l'expression des propres expériences subjectives de chacun était devenue un véritable idéal culturel. Il n'est pas besoin de l'illustrer une fois de plus. Ce développement peut être considéré comme la préhistoire du subjectivisme moderne, et l'on peut se demander si la littérature intimiste romantique ou la psychanalyse auraient jamais vu le jour sans une tradition auto-analytique si enracinée dans notre passé culturel. Il faut donc également envisager le secret de l'identité individuelle sous l'angle de ce modèle apparemment contraire, et peser la relation particulière qu'il y avait entre la volonté de manifester et celle d'occulter le Moi ; il faut voir les deux faces de la médaille.

(À suivre)

Médiévales 29, automne 1995, pp. 141-155

NOTES DE LECTURE

COMMYNES, *Mémoires*, Présentation de Philippe CONTAMINE, Paris, Imprimerie Nationale (collection Acteurs de l'Histoire), 1994, 490 p.

Voici quelque temps que les rééditions ou les reprints d'œuvres de l'historiographie médiévale se multiplient, mettant à la disposition de toutes les bourses des textes qui n'étaient plus disponibles en librairie et, pour certains, difficilement accessibles en bibliothèque. La fin du XIVe et le début du XVe siècle ont été bien servis, avec, pour ne donner que deux exemples le *Journal d'un bourgeois de Paris*, par Colette Beaune et la *Chronique du Religieux de Saint-Denis*, par Bernard Guenée, auxquels il faut ajouter l'entreprise des éditions Paradigme.

Dans ce contexte éditorial, Philippe Contamine présente les *Mémoires* de Philippe de Commynes. À côté de la *Vie de Louis VI* de Suger, ce texte prend pleinement sa place dans la collection « Acteurs de l'Histoire », qui rassemble les grandes œuvres historiques composées par des hommes qui furent, non seulement témoins de leur temps, mais acteurs de la vie politique. Commynes, dont les temps forts de la vie sont évoqués dans la présentation de cette édition, fut bien à la fois politique et historien. Conseiller et chambellan de Louis XI, il est signalé par des sources contemporaines comme un de ses intimes et, même si les chroniques ne l'évoquent pas, c'est bien ainsi que François de Petrasancta le présente à son maître, le duc de Milan. Les vicissitudes du patrimoine du seigneur d'Argenton, Philippe Contamine nous le rappelle, sont les témoins de cette vie politique. Perdant tout après son ralliement à Louix XI, alors qu'il était vassal et officier du duc de Bourgogne, Commynes reconstitue et amplifie considérablement son patrimoine ; dons, terres, offices, cadeaux, pensions s'accumulent. Après la mort de Louis XI, choisissant le parti du duc d'Orléans, s'opposant à Anne et Pierre de Beaujeu, Commynes perd son crédit, sa liberté pour vingt mois et enfin une partie de ses biens.

Commynes ne se fait historien qu'après sa disgrâce, mais les restes de sa bibliothèque : Jean Mansel, Froissart, mais aussi Valère Maxime en français, témoignent de son intérêt pour les œuvres historiques. Historien et politique, il inaugura un nouveau genre historique promis à un riche avenir chez ces acteurs-auteurs de l'Histoire : les Mémoires. Commynes en détermina les grandes lignes : en prenant parti, en s'exprimant autant par ses silences que par ce qu'il écrit, en justifiant ses actions. Mais plus qu'au genre, la présentation de Phillippe Contamine s'attache aux lieux communs de Commynes dont il est rappelé que, pour certains, ils constituent le fonds commun de la littérature politique du Moyen Âge.

Le manuscrit d'auteur, s'il a jamais existé, est perdu, et le texte présenté ici reproduit l'édition de Bernard de Mandrot de 1901, l'une des meil-

leures, basée sur le bon manuscrit qui appartint à la nièce de Commynes, Anne de Polygnac. Il comprend les six premiers livres des *Mémoires*, composés à la demande de l'archevêque de Vienne, Angelo Cato, médecin et astrologue de Louix XI, qui souhaitait écrire en latin une histoire du roi. Ne s'intégrant pas au projet initial, mais composés dans les années 1495-1498, les livres VII et VIII, relatant l'expédition de Charles VIII en Italie, n'ont pas été ajoutés au texte établi par l'éditeur.

Les notes qui accompagnent le texte des *Mémoires*, dégagées de toute érudition formelle, sont de véritables aides à la lecture de l'œuvre. Elles éclairent, à propos d'un point précis ou d'un mot, de nombreux aspects de l'œuvre de Commynes : les relations maîtres-serviteurs, les questions militaires qui, ici comme chez de nombreux historiens et chroniqueurs du Moyen Âge, occupent une place essentielle. Chevalier, mais n'assumant pas de grand commandement, Commynes se montre un bon observateur des développements du génie et de l'artillerie.

L'argent tient également une place non négligeable dans l'œuvre de Commynes qui comprend d'intéressantes notations sur la vie socio-économique ; l'argent que le roi peut verser sous forme de pensions, celui que les marchands peuvent lui prêter, les sujets lui fournir, les princes mobiliser. L'évocation des moyens de gouvernement est d'autant plus précieuse qu'elle s'accompagne d'un souci d'exactitude nourri de chiffres précis, puisés dans une excellente mémoire et dans des papiers personnels. La prise en compte de certains de ces moyens : mariages, héritages, maisons, liens personnels, rapproche Commynes de ses prédécesseurs. En relevant l'analyse et l'exposé concret d'autres ressorts de la vie politique (amour, haine, vengeance, ruse, malice, subtilité...) et constatant que, pour Commynes, la fin justifie les moyens, les lecteurs du seigneur d'Argenton en on fait, au moins depuis Sainte-Beuve, un Machiavel français.

Ces moyens sont aux mains du prince, dont se dégage un véritable portrait : sage, gouvernant par conseil, avec modération et sans cruauté, il a recours à des spécialistes, en particulier aux ambassadeurs, préférables aux rencontres directes entre gouvernants, et il sait séduire ses peuples. Sans faire de Louis XI un portrait idéalisé et affadi, Commynes le présente comme la face positive de ce portrait dont le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire est le pôle négatif. Mais qu'ils soient grands ou humbles, c'est finalement Dieu, premier personnage, peut-être, des *Mémoires*, qui décide du destin des hommes.

La présentation et les notes sont complétées par un glossaire qui reprend plus de 300 mots inusités de nos jours ou dont le sens a été par trop modifié depuis la fin du XV[e] siècle. Une liste de quelque 360 personnages, mentionnés par Commynes, s'attache surtout à signaler les relations maîtres-serviteurs et les morts violentes, si fréquentes dans la vie politique du XV[e] siècle. Elle mentionne également les dates des règnes et les principaux offices et charges occupés. L'inventaire des lieux montre l'étendue géopolitique de l'intérêt du seigneur d'Argenton tout en rétablissant l'orthographe contemporaine des noms. La reprise des titres des chapitres introduits par l'éditeur du milieu du XVI[e] siècle, Denis Sauvage, s'inscrit dans le même esprit d'aide à la lecture.

Mais à la situation — qui n'est pas systématique et pas toujours utile — des lieux dans les grands ensembles géographiques contemporains, on aurait préféré une localisation fondée sur les différentes géographies, féodale, religieuse, administrative, du XV[e] siècle. Et on peut regretter que ces annexes,

plus utiles à l'honnête homme qu'au chercheur, n'aient pas été complétées par des index.

Le succès des *Mémoires* ne s'est pas démenti depuis 1524, date de la première édition. Réédité à de nombreuses reprises, traduit et étudié (une bibliographie sommaire donne les principales et les plus récentes références), le texte de Philippe de Commynes est bien agréable à relire dans la belle facture de l'Imprimerie Nationale.

Valérie JOUËT

Robert JACOB, *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1994, 256 p., 129 ill. et XXXII pl.

Le divorce qui existe aujourd'hui entre le droit, science des textes par excellence, et l'image est peut-être à l'origine du manque d'intérêt que les historiens du droit et les historiens de l'art ont porté aux images du droit et de la justice. Hormis les études allemandes inspirées par la *Rechtsarchäologie* et portant sur les intrigants manuscrits enluminés du Miroir des Saxons *(Sachsenspiegel)*, la bibliographie des études historiques sur l'iconographie juridique est extrêmement restreinte.

Avec ce livre, Robert Jacob nous offre un essai historique qui ouvre une problématique très riche sur les images de la justice en France, en Allemagne et aux Pays-Bas. Privilégiant la période médiévale, mais prolongeant son étude jusqu'à l'âge classique, l'auteur retrace l'évolution du rapport entre la Justice et les images que celle-ci produit et projette d'elle-même. Il montre comment ce « paraître », manifeste ou caché, constitue une des composantes essentielles de son fonctionnement.

Au XII[e] siècle, le processus de rationalisation du droit impose aux systèmes juridiques européens une nécessité pressante de légitimation contre toutes les résistances que celui-ci provoque. Le droit est donc allé à la rencontre de l'image qu'il a utilisée en la multipliant et en la chargeant de sens proprement juridiques.

Il ne s'agit pas seulement pour R. Jacob d'interroger avec minutie les documents produits par cette rencontre, dans leurs divers supports immédiats. Mais, à partir de cette analyse, il cherche aussi à tisser des liens entre eux afin de mieux comprendre leurs fonctions et les rapports qu'ils entretiennent avec la Justice. Plus encore, il fait apparaître comment le contenu de sens et de forme de ces images se constitue en héritage qui se reproduit à travers l'histoire. En somme, l'auteur dévoile la façon dont ces images de la Justice « font système », tout en nous apportant des informations précieuses sur les ordres juridiques qu'elles font apparaître.

L'analyse tient compte de très nombreux documents iconographiques. Elle porte sur des enluminures ou des gravures d'ouvrages juridiques comme, par exemple, les quatre manuscrits conservés du *Sachsenspiegel* dont l'auteur propose une lecture novatrice ; mais aussi sur d'autres coutumiers enluminés d'origine française *(Coutumier d'Artois* ou *Coutumes du Beauvaisis)*, sur des manuels de procédure et des exemplaires de droit romain et de droit canon (surtout du *Décret de Gratien*) ; ainsi que sur certaines miniatures illustrant des textes littéraires (comme le *Roman de Renart*) ; de même, le corpus inté-

gral des peintures et des sculptures réalisées pour décorer les lieux où s'exerce la Justice et, enfin, quelques sceaux de juridiction.

R. Jacob inclut dans son analyse la conception même des Palais de Justice en tant que lieux privilégiés où celle-ci s'institue et se donne à voir aux justiciables (il avait d'ailleurs déjà publié une étude pionnière en France sur l'évolution de l'architecture judiciaire : R. JACOB et N. MARCHAL, « Jalons pour une histoire de l'architecture judiciaire », dans *La Justice en ses Temples. Regards sur l'architecture judiciaire en France*, Association française pour l'histoire de la justice, Paris-Poitiers, Brissaud, 1992, pp. 23-68).

L'auteur nous fait donc découvrir comment, à partir des XII[e] et XIII[e] siècles, se met en place de façon matérielle et symbolique, ce qu'il appelle « une sorte d'archétype » des images de la Justice à l'échelle européenne (p. 18). Plus que d'archétype, nous préférerions parler de réseau de représentations, ce qui permet notamment de rendre compte de la multiplicité des sources et des variantes que celles-ci peuvent présenter.

Ce système repose, selon l'auteur, sur la fixation d'un double axe qui organise la scène juridique et permet de dévoiler le statut de la Justice dans l'ordre social. Verticalement cet *axis mundi* relie la justice terrestre à la justice divine (d'où les peintures de crucifixions, en France, et de jugements derniers, en Allemagne, qui étaient placées sur le mur principal des salles d'audience). Horizontalement, l'exercice de la justice se concentre sur la personne du juge. La place de celui-ci, à l'intersection de l'horizontal et du vertical, donne à l'action de juger toute sa légitimité. Ce qui d'ailleurs lui permet de passer du simple arbitrage d'une négociation entre deux opposants à l'exercice d'une action dont le principe relève du divin.

Parallèlement, R. Jacob insiste sur le caractère théâtral de l'ensemble que constituent images et lieux de justice : à l'époque médiévale le Palais de Justice représente bien une sorte de microcosme à deux étages. L'étage inférieur, infernal et terrestre, mêle geôles et diverses activités commerciales, tandis que l'étage supérieur, plus proche du ciel mais néanmoins encore terrestre, est occupé par la salle d'audience. C'est là qu'est disposée la scène judiciaire, organisée autour du juge. La mise en scène de la Justice terrestre se fonde ainsi à l'intersection des deux perspectives horizontale et verticale de l'axe, dessinées par les regards croisés des plaideurs, du juge et de Dieu.

La référence au juge comme point convergent dans la disposition du rituel judiciaire est constante pendant la période médiévale. À partir de lui s'organise tout procès. Dans le chapitre « Procréer, débattre, juger », l'historien du droit et juriste dévoile avec la plus grande précision le système dont il nous parle. En parcourant les phases du procès à travers la miniature, il suit aussi les étapes chronologiques du développement de l'iconographie et du droit. Il élabore une véritable typologie de l'image juridique telle qu'on la retrouve dans les manuscrits enluminés (citation, consultation, marche du procès, confrontation, représentations de la preuve dans ses différents types, jugement, exécution).

À la place qui est la sienne, le juge s'expose doublement au regard des hommes et à celui de Dieu. Aussi, en cas de faux ou de mauvais jugement, la culpabilité du juge est d'autant plus grave. De là, le foisonnement des représentations de juges condamnés aux pires peines, qui ont été commandées par les juridictions municipales elles-mêmes à la fin du Moyen Âge. Et l'auteur de montrer comment la Justice s'habitue ainsi à s'emparer des images qui la condamnent, justement parce qu'en se soumettant à son propre procès elle nourrit sa vitalité et trouve sa justification ultime.

Ainsi R. Jacob démasque un certain déphasage entre la logique interne de l'image et celle de la procédure qui devient de plus en plus abstraite, surtout en France où la réception du droit romano-canonique est précoce. L'image répond à l'abstraction en constituant des formes symboliques pour représenter le procès : d'où par exemple les nombreuses figurations d'ordalies à la fin du Moyen Âge, alors que ces formes de preuve « irrationnelle », condamnées par l'Église au concile de Latran IV en 1215, ne sont plus pratiquées depuis longtemps.

Finalement, ayant posé sa propre existence abstraite comme base solide de sa justification sociale, la Justice se voile aux regards du justiciable. Avec le début de l'âge classique, elle se débarrasse de son apparat visuel, divorçant ainsi de l'image médiévale qu'elle remplace par sa représentation allégorique.

La déesse Justice, convertie en reine des autres vertus médiévales, envahit les villes de l'Europe luthérienne. L'allégorie s'investit d'attributs symboliques qui ne font que renvoyer à l'abstrait et soulignent son inaccessibilité. Ainsi le bandeau qui lui cache les yeux, apparu vers la fin du XVe siècle, dont l'auteur remarque pertinemment la filiation avec les représentations médiévales de la Synagogue, institution elle aussi iconophobe. Comme si le bandeau apparaissait pour faire écran sur la Justice, brisant ainsi le jeu de regards du rituel juridique antérieur. Dans le même mouvement, le palais médiéval se transforme lui aussi en Temple symétrique de la Justice. En adoptant les traits de l'architecture antique le palais devient *monument*. Difficile d'accès pour les justiciables, imposant, le temple se sépare consciemment de la vie quotidienne de la ville en délimitant un espace propre dans la structure urbaine.

De cette façon, la Justice de l'âge classique ne se donne plus à voir. Elle se cache derrière l'allégorie et le monument qui, dépourvus de sens précis, renvoient plutôt à l'abstrait, à l'impénétrable, au *vide sacralisé*.

La multiplicité de sources et de sujets abordés dans ce livre se justifient amplement dans un champ d'études aussi peu balisé que l'iconographie juridique. Dans ce qu'il présente comme un premier essai, R. Jacob fait remarquablement fructifier la richesse et l'abondance de ces documents historiques. Ses problématiques suggestives ouvrent autant de nouvelles pistes pour des recherches futures.

Gwendollyn GOUT GRAUTOFF

Jean-Marie MARTIN, *Italies Normandes (Xe-XIIe siècles)*, Paris, Hachette, collection La Vie Quotidienne, Civilisations et sociétés, 1994, 407 p., 16 pl. h.t.

L'historiographie concernant l'Italie normande a, depuis une vingtaine d'années, fait des progrès considérables auxquels J.-M. Martin n'est pas étranger. Il propose, avec *Italies Normandes*, une synthèse claire et vigoureuse des principaux acquis.

L'Italie méridionale est, au Xe siècle, un pays compliqué, politiquement morcelé, où plusieurs peuples et trois civilisations voisinent : Lombards de Capoue et de Bénévent, Grecs des Pouilles et de Calabre, Musulmans de Sicile. Les guerriers qui arrivent de tout l'ouest de la France au début du XIe siècle, et que l'on appelle Normands parce que leurs principaux chefs le sont, viennent ici « faire chevalerie », c'est-à-dire accomplir des prouesses, mais aussi s'enrichir. La conquête s'accomplit dans une atmosphère de confusion, en

ordre dispersé, au hasard d'occasions offertes que les chefs de ces bandes de guerriers singulièrement efficaces ont toujours su saisir. C'est, au sens propre, une aventure.

Les bandes qui y prennent part forment des ensembles assez peu structurés, que consolident à peine des liens vassaliques. Il faut attendre, en fait, l'unification des années 1130 pour que Roger II impose un système féodal qui structure véritablement l'ensemble de la société méridionale. Jusque-là, les régions d'ancienne domination byzantine (Italie péninsulaire) et la Sicile musulmane, sont très peu réceptives à ces institutions, parfaitement contradictoires avec l'habitude qu'elles ont de l'État. En ce sens, il n'y a pas, ici, de féodalité d'importation. Dans la seconde moitié du XIIe siècle, les structures féodales ne sont employées que dans la mesure où elles peuvent consolider l'État de Roger II, fondé pourtant sur des contradictions insurmontables. La volonté rogérienne d'intégrer une féodalité strictement hiérarchisée et des institutions publiques aussi articulées et savantes que celles héritées des Musulmans et des Byzantins débouche sur un échec politique et social que souligne la conquête germanique de la fin du XIIe siècle.

La conquête militaire a entraîné la généralisation de la seigneurie, bouleversant de la sorte tous les cadres de l'Italie méridionale. Dans les régions les plus tôt conquises, la mise en valeur des terres continue cependant d'être fondée sur le contrat agraire, et ce, à l'intérieur même des seigneuries, dont le caractère arbitraire est, de ce fait, limité. Dans les zones maîtrisées seulement au XIIe siècle, comme la Capitanate ou les Abruzzes, un régime beaucoup plus oppressif et strict est mis en place.

Le nouveau pouvoir seigneurial est symbolisé par la construction de châteaux, qui marquent physiquement la prise de possession du territoire, et entraînent un bouleversement du paysage urbain et rural : il y a des mottes féodales en Pouille et en Calabre dès le XIe siècle, et le pouvoir normand est matérialisé, en ville, par l'érection d'une forteresse, d'ailleurs très mal supportée par la population.

Les Normands constituent une société militaire. La guerre féodale est, avec eux, endémique et normale. Elle entretient et accroît la confusion politique. Des années 1080 jusque vers 1130, l'Italie du Sud est une zone de turbulences permanentes, où les instances de régulation des conflits sont particulièrement inefficaces. La guerre privée ne prend fin qu'à partir des années 1130, lorsque les Hauteville sont militairement capables d'imposer des solutions de pacification. Ils disposent alors également d'une armature intellectuelle qui, avec une théorie de l'État, leur fournit les moyens d'une définition de la violence illégitime : la notion de lèse-majesté et quelques éléments de droit romain introduits dès 1140 dans la législation normande jouent ici un rôle important.

L'encadrement religieux connaît une véritable renaissance, que la reconstitution du réseau des diocèses, mis à mal par la guerre gothique, l'invasion lombarde, et la peste justinienne, souligne. Alors que l'évêque est une figure absente de l'Italie méridionale durant tout le haut Moyen Âge, on compte 150 sièges épiscopaux au XIIe siècle. L'évêque, cependant, n'est pas un personnage éminent de la vie sociale ou économique du royaume. À la tête d'un diocèse trop petit, il est souvent besogneux et son prestige est limité. Le recrutement du groupe est socialement et intellectuellement terne. L'encadrement pastoral est complexe et repose sur les églises seigneuriales, après avoir dépendu du réseau des églises privées. Les moines, enfin, très présents dans la *cura animarum*, ne jouent pourtant pas un rôle important dans la formation des

élites intellectuelles, contrairement à ce qui se passe dans le Latium. Il est ainsi nécessaire de recruter les évêques à l'extérieur de la région, et jusqu'en France.

La vie de cour est marquée par une singularité fascinante : les souverains normands n'opèrent pas de synthèse, mais juxtaposent les éléments les plus disparates en un système qui ne trouve pas sa cohérence. Ils multiplient les signes de prestige en empruntant aux diverses traditions disponibles et présentes. Le palais, avec son décor somptueux, sa complexe activité politique et culturelle, ses partis et ses intrigues, son harem et son tiraz, rassemble toutes les influences auxquelles est soumis ce pouvoir, et toutes ses contradictions. Elles entraînent, comme en 1161, des conjurations, doublées de violentes révoltes brutalement réprimées.

Malgré ce contexte troublé, l'essor économique de l'Italie méridionale est impressionnant : la chronologie est classique et identique à celle du reste de l'Occident. Elle est celle des grands défrichements, que l'Italie méridionale a, elle aussi, connus : il n'y a pas de sous-développement méridional à l'époque normande.

Les structures de l'habitat, tout d'abord, ne sont pas encore fixées. La phase de regroupement et de concentration des hommes se poursuit du Xe au XIIe siècle, et entraîne des reclassements et des ajustements permanents, c'est-à-dire des désertions de villages, et des restructurations de finages. Au réseau des *castra*, clos, s'ajoute celui des *casalia*, habitats ouverts, placés en situation dépendante à l'égard d'un village-maître. À l'intérieur de ces établissements, la condition paysanne tend à se dégrader au XIIe siècle, et la liberté individuelle, selon sa définition médiévale (droit de quitter le village, droit du mariage, droit des substitutions) voit son champ se restreindre. Le travail forcé réapparaît au XIIe siècle, surtout dans le Nord de la région.

L'agriculture méridionale est riche, et les productions sont extrêmement variées. Les techniques cependant restent, jusqu'au XIIIe siècle, très traditionnelles (rotation biennale, absence logique de céréales de printemps, rareté de la *coltura promiscua*). Le secteur de pointe est constitué par l'arboriculture. Le châtaignier est fréquemment cultivé. L'olivier, peu abondant en Campanie, est à l'aise en Pouille. Le mûrier même apparaît au XIe siècle. Et comment ne pas évoquer la palmeraie de Palerme, qui prospère jusqu'aux guerres sarrasines de Frédéric II ?

L'un des problèmes majeurs de cet espace agraire est celui de la maîtrise de l'eau, auquel aucune solution nouvelle ou satisfaisante n'est alors apportée. Les conséquences négatives des drainages, largement imprévisibles, sont réelles (prolifération des criquets). Les déboisements trop importants entraînent une accélération de l'alluvionnement et la modification du cours de certains fleuves. L'irrigation existe mais elle est peu développée.

L'artisanat est l'une des faiblesses de cette économie. Certes, l'Italie méridionale est capable de répondre à ses besoins courants, mais les capitaux, au XIIe siècle, ne se dirigent pas vers les activités de transformation. Les détenteurs de ressources financières s'orientent vers la ferme des revenus de l'État, trouvant là une source de profit plus sûre. Ce faible développement est à rapprocher du caractère étriqué de la plupart des villes méridionales. À l'exception de Naples et de Palerme, peu d'agglomérations méritent, par la nature de leurs activités et leur capacité à les diversifier, d'être considérées comme de véritables cités, même si beaucoup en détiennent les attributs formels : marché, enceinte, siège épiscopal. Ces villes, fréquemment, ne sont que des agrovilles, promises à une stagnation qui ne devient pourtant une évi-

dence qu'à l'époque angevine, lorsque se mettent en place d'autres structures économiques, reposant sur le « latifondo » et l'élevage transhumant.

L'ouvrage de J.-M. Martin est une réussite. Tous les grands problèmes posés par l'aventure normande sont tour à tour abordés et traités, à la lumière des études les plus récentes et d'une connaissance profonde des sources. Le livre a ainsi le mérite, qui n'est pas mince, de rendre aisément accessibles des faits et des problèmes posés par des sources et une bibliographie peu fréquentées par les historiens français. Avoir réalisé sur ce problème une étude aussi riche et bien informée, accessible et, de surcroît, d'une lecture agréable, est un service dont tous reconnaîtront l'utilité.

Laurent FELLER

Xudeus e conversos na Historia. Actes du congrès international de Ribadavia 14-17 octobre 1991, 2 volumes, I *Mentalidades et Culture*, 381 pages, II *Sociedade e inquisición*, 436 pages. Deputacion Ourense, La editorial de la Historia Santiago de Compostella, 1994. Les articles sont rédigés en anglais, castillan, français et portugais.

Les actes de ce congrès sont très riches tant par la variété des participants venus d'Espagne, de France mais aussi d'Israël ou des États-Unis, que par le nombre des communications (37). Leur nature a été orientée par les thèmes que les organisateurs avaient assignés au congrès : l'analyse des images et des mentalités collectives attachées à la question juive, la vision non seulement du point de vue chrétien mais également du point de vue des juifs ou des convertis eux-mêmes et enfin l'analyse des mentalités antisémites, qu'elles poussent à la discrimination ou qu'elles acceptent la coexistence.

Le premier tome est plus précisément consacré aux représentations. Les représentations des chrétiens viennent les premières. Jose Maria Monsalvo Anton étudie l'imaginaire de la mentalité antijuive qui est un stéréotype durable mais avec des modalités différentes suivant les groupes sociaux. Carlos Barros prête son attention aux relations d'altérité entre juifs et chrétiens en Galice et montre que le conflit entre antijudaïsme et tolérance se résout au profit de cette dernière dans une plus grande mesure qu'il n'est accepté habituellement. Viennent ensuite les problèmes des convertis. Les communicants israéliens explorent la mentalité des conversos installés en Italie, considérés comme juifs en Espagne et comme Espagnols en Italie. Moises Orfali évoque les véritables convertis, ceux qui sont considérés par la littérature rabbinique comme apostats ou renégats, en étudiant les œuvres de littérature polémique qu'ils ont produites et les excès de leurs activités. Simon Schwarzfuchs, quant à lui, étudie à partir des sentences des rabbins le retour des convertis au judaïsme lorsqu'ils se retrouvent après l'expulsion dans de véritables communautés juives. Charles Amiel s'intéresse aux rites judaïques en Espagne et au Portugal à travers les édits de foi qui visent à encourager la dénonciation des pratiques hérétiques chez les convertis. Quant aux représentations iconographiques, il n'y a de représentation ni réaliste ni stéréotypée des juifs dans les différentes iconographies médiévales.

D'autres articles insistent sur des pratiques culturelles particulières. Est ainsi analysée la vision du juif que possèdent les intellectuels juifs formés dans les universités de la Castille médiévale, vision qui n'a rien à voir avec la réalité, la transmission de l'hébreu à travers les prières dans les familles

converses et d'autres aspects de la culture converse au XVIe siècle. Carlos Carrete étudie enfin une forme partielle de messianisme apparue chez les juifs cordouans.

Maurice Kriegel revient sur l'expulsion et montre les limites de l'interprétation qui voit une cohérence entre les conversions forcées et l'expulsion finale puis compare le nouvel antisémitisme espagnol dirigé contre les Espagnols et l'antisémitisme médiéval en général. Un article permet de mesurer le rôle politique des communautés : la communauté de Molina de Aragon pèse de tout son poids pour faire passer la ville de la domination trastamare, dont elle craint les représailles, dans le royaume d'Aragon jugé plus tolérant.

Le deuxième tome est davantage tourné vers les questions socio-économiques et se trouve organisé suivant une logique géographique. David Romano présente une synthèse de la situation des communautés des pays de la couronne d'Aragon qui ont conservé la documentation la plus fournie. Julio Valdeon Baruque se consacre à des recherches sur l'antisémitisme castillan, sa naissance en tant que mouvement social et ses relations avec le pouvoir trastamare. D'autres communications proposent des synthèses pour toute la péninsule ou s'attachent à une périodisation entre époque forale (XI-XIIe siècles), époque dorée (XIIIe-milieu XIVe siècles) époque de crise (milieu XIVe et XVe siècles). Ferran Garcia écrit sur les juifs dans les pays catalans et analyse leur rôle dans le repeuplement et dans l'animation économique.

Certaines études ont un caractère plus monographique. Celle sur les convertis sévillans trois ans après l'expulsion ; une comparaison des juifs d'Avila et de Burgos en insistant sur la perte progressive du pouvoir économique par les juifs et les motivations économiques des violences urbaines envers eux ; la présentation détaillée de diverses communautés en Aragon (Epila), au Portugal (Porto, Braga, Guimarâes) ou en Galice. La participation des juifs aux administrations seigneuriales fait l'objet d'une analyse originale, alors que leur participation aux diverses administrations royales est bien connue et a jusque-là retenu l'attention des historiens. Une étude est menée sur les dénonciateurs et les dénoncés au XVIe siècle à Porto.

Une série d'articles est centrée sur les convertis, dont sont présentées les pratiques cryptojudaïques au Portugal et qui développent une double personnalité basée sur la double identité chrétienne et juive. Les critères de pureté de sang ont retenu l'attention, avec tous les détournements que les preuves supposent. L'étude d'un banquier à l'époque de Philippe IV permet d'analyser les relations monarchie-Inquisition-puissants. Une étude précise le rôle de deux convertis dans la conquête des Canaries où ils se sentent plus en sécurité que dans la péninsule.

Le lecteur trouvera enfin quelques biographies : Alonso de Cartagena, ancien doyen de la cathédrale de Santiago, fils de rabbin ; Antonio Enriquez Gomez, violent critique de l'inquisition qui appartient lui-même à une famille pourchassée pendant quatre générations ; Josef Orabuena, rabbin principal des juifs de Navarre, conseiller du roi, médecin ; Jacob Roti, originaire d'Afrique du Nord qui aide les convertis alors qu'il représente le royaume de Fez.

Ces deux volumes forment un ensemble très dense qui ne peut qu'intéresser médiévistes et modernistes. Il mêle des études de synthèse à des monographies précises et aborde la plus grande partie des thèmes de l'historiographie spécialisée dans cette question.

Jean-Pierre BARRAQUÉ

Paul MOMMAERS, *Hadewijch d'Anvers*, adapté du néerlandais par Camille Jordens, Paris, Le Cerf, 1994, 148 p.

Le goût de notre fin de siècle pour les femmes du Moyen Âge confine à la passion et en prend apparemment les travers, si l'on en juge par l'aveuglement et la précipitation qui semblent avoir présidé à la publication de l'ouvrage consacré par le père Paul Mommaers à Hadewijch d'Anvers, tout récemment « adapté » du néerlandais. Faire profiter le public francophone d'un commentaire des écrits d'une mystique brabançonne du XIIIe siècle était pourtant un projet louable : cette béguine visionnaire dont on ignore presque tout — née v. 1200 (?), morte v. 1260 ? Seul un manuscrit nous livre son nom et une indication géographique, « Bienheureuse Hadewijch d'Anvers » — a en effet laissé, écrites en langue vulgaire, des Visions, une trentaine de Lettres et une œuvre poétique importante, où se côtoient Poèmes strophiques et Poèmes à rimes plates. L'Amour, personnifié *(Minne)*, y est chanté sous ses différents aspects et Hadewijch apparaît à la fois comme la pionnière de la poésie lyrique néerlandaise et la première à avoir pratiqué le genre de la *minnelyriek* (le lyrisme courtois) mystique. Des traductions, partielles et complètes, de ces écrits étaient déjà disponibles en français[1] et différents ouvrages portant sur l'histoire de la spiritualité, notamment féminine, n'avaient pas manqué de consacrer de belles pages à Hadewijch, aux subtilités de sa pensée et à sa conception de l'union à Dieu[2]. Toutefois l'essentiel des études relatives à Hadewijch restait l'apanage des Pays-Bas et un livre qui lui fût entièrement consacré, comparable par exemple à celui, paru en 1993, de Marie Bertho sur Marguerite Porète (autre mystique, que la doctrine du pur amour dans laquelle elle persévéra mena au bûcher en 1310)[3], manquait toujours en France. Trop de défauts, dont tous ne sont d'ailleurs pas à mettre au compte de l'auteur, empêchent malheureusement que l'on se félicite du résultat de l'entreprise. D'un point de vue strictement matériel, tout d'abord, les coquilles qui truffent cette publication agacent vite le lecteur, qui doit débusquer Marie d'Oignies derrière « Marie d'Oigues » (p. 40), Marguerite Porète derrière « Marguerite de Porète » (p. 42), Grégoire IX derrière « Grégoire X » (p. 44), etc., ou s'attend presque à voir surgir le Ménélas d'Offenbach lorsque « l'homme » des béguines est appelé « leure poux » (p. 45) ! La traduction — qui certes se présente comme une « adaptation » — ne paraît pas avoir fait l'objet d'une relecture plus attentive, et l'on doit souffrir entre autres « trichotomie » (p. 40) pour « trilogie », « affairisme » (p. 55) pour « hyper-activité », « récepteurs » (p. 56) pour « destinataires », « institut » (p. 29, 64, etc.) pour « institution », ou accepter que « Hadewijch n'a pas non plus passé de doctorat » (p. 63), que « le terme "mystique" et ses dérivés » constituent « toute une famille d'homonymes » (p. 87), « que la lumière jaillisse [...] sous la forme des ténèbres dionysiennes » (p. 83), etc. Sans doute le lecteur parvient-il à opérer le rétablissement nécessaire face à une phrase comme « le Commentaire de Guillaume de Saint-Thierry répond ci et là à la punition » (p. 94), mais comment ne pas rester

1. Principalement par J.-B. PORION, *Hadewijch d'Anvers. Poèmes des béguines*, traduits du moyen-néerlandais, Paris, 1954 (reprint 1985).

2. Notamment le chapitre 7, dû aux soins de Georgette Épinay-Burgard, dans G. ÉPINAY-BURGARD, E. ZUM-BRUNN, *Femmes troubadours de Dieu*, Turnhout, Brepols, 1988, où figure également la traduction de quelques poèmes choisis.

3. M. BERTHO, *Le Miroir des âmes simples et anéanties de Marguerite Porète. Une vie blessée d'amour*, Paris, Larousse, 1993.

perplexe en lisant la sentence suivante à propos des mystiques : « Dès qu'on les appelle "mystiques" elles disparaissent dans le brouillard de la prétendue surnature ou dans les méandres obscurs d'un naturalisme étroit » (p. 87) ? Tout se passe de fait comme si, pour tenter de rendre compte de la complexité d'une pensée si riche et si audacieuse pour son époque, le présent ouvrage ne savait quel ton ni quel registre adopter (ce qui est très net dans le contraste entre la modestie de l'avertissement liminaire et l'assurance de la page 96, où les idées d'autres spécialistes de Hadewijch tels Dom Porion sont tout bonnement taxées d'« élucubrations ») pour la plus grande confusion du lecteur. Or, si toute entreprise de vulgarisation est indéniablement un travail fort délicat, est-il pour autant légitime d'asséner au public contre-vérités ou généralisations réductrices sur les hommes du Moyen Âge sans prendre la peine de les citer de première main, ce qui conduit à des assertions pour le moins discutables telles que « les penseurs médiévaux ne se souciaient pas encore de délimiter ce qui relève du naturel et du surnaturel » (p. 73), « les gens du Moyen Âge se fondaient sur la physique hellénistique antique » (p. 74), ou encore « l'œuvre de saint Bernard [est] dépourvue de solide fondement intellectuel » (p. 84) ? On tombe ainsi d'approximations et d'affirmations surprenantes de naïveté — Robert de Sorbon, né en 1201 et mort en 1274, serait ainsi un « théologien de la fin du XII[e] siècle » (p. 38), et Platon et Plotin seraient apparemment de la même époque d'après la note 23 de la p. 73 ; en outre « les moines ne sont pas des troubadours » (p. 28), « même la problématique théologique est connue des béguines » (p. 37), « dans la réalité — et jusque dans la littérature — des mariages d'amour étaient fréquents » (n. 39 p. 46), « les textes sont un véhicule verbal qui n'est pas immédiat » (p. 65), etc. — en ellipses et formules alambiquées à loisir : on serait ainsi heureux d'apprendre en quoi consiste le « rapport historique » que « nous relevons » p. 76 ; il faudrait avoir déjà lu la page 30 pour saisir l'affirmation de la p. 21 (« béguine » n'est ni un sobriquet ni un surnom de tendresse ») ; on se réjouit de lire que Hadewijch « connaissait la pensée d'écrivains par rapport auxquels elle prend ses distances » ou que « deux passages de ses Lettres ébauchent un débat » (p. 79) mais on attend en vain des noms précis, etc. Là encore, la traduction est certainement en faute, et l'on ne comprend pas par exemple en quoi la traduction la plus courante, par « jouir », du terme *ghebruken*, récurrent chez Hadewijch pour désigner le désir, « ne rend pas justice à la connotation sexuelle du terme » (p. 10) ; de même, comment reconnaître à trente pages de distance une citation mise à mal lors de sa première occurrence au risque de dénaturer gravement le sens du texte ? Un des rares repères dont on dispose pour situer Hadewijch chronologiquement est en effet une « Liste de Parfaits » qui suit la XIV[e] vision, et parmi lesquels est mentionnée une béguine (sans doute Aleydis) qui aurait été condamnée à mort à cause de son juste amour par un certain « meester Robbaert » ; or, si ce Robbaert est correctement identifié, p. 44, comme Robert le Bougre, inquisiteur ayant sévi en Flandre entre 1235 et 1238, comment diable a-t-on pu laisser figurer p. 17 l'énormité suivante : « "Maître Robbaert", "une béguine massacrée pour sa ferveur mystique", occupe la vingt-neuvième place dans la liste. Cette Robbaert s'avère être... le fameux Robert le Bougre » ?

Il est temps de clôre notre propre liste et de conclure. On l'aura compris, si cet ouvrage a le mérite d'être le premier à présenter en détail aux lecteurs français les œuvres de Hadewijch dans toute leur complexité, et si l'auteur jouit incontestablement d'une familiarité enviable avec la pensée de

la béguine, la transmission de ses connaissances ne se fait pas sans mal pour le lecteur ; bien que première du genre dans l'Hexagone, cette monographie ne dispense donc pas pour autant de continuer de recourir à des études plus ponctuelles.

Laurence MOULINIER

Modelli di santità e modelli di comportamento, Giulia BARONE, Marina CAFFIERO, Francesco SCORZA BARCELLONA éd., Turin, Rosenberg & Sellier (collection *sacro/santo*), 1994, 434 p.

Peter Brown écrivait dans son ouvrage *La Société et le sacré dans l'Antiquité tardive* (trad. fr. Des travaux/Seuil, 1985) que si l'image du saint homme est un produit de la société qui l'entoure, son image doit être étudiée comme un miroir, destiné à nous faire voir ce qu'est cet homme moyen, pour lequel elle est élaborée et tendue comme un modèle de séduction et d'idéal de vie. C'est dans ce va-et-vient complexe que se situent les auteurs de cet ouvrage collectif consacré aux modèles de sainteté et aux comportements qu'ils suscitent dans le tissu social. La réflexion que proposent les auteurs ne souffre pas de l'éclatement que produit trop souvent la collection d'articles. Il s'agit au contraire de repérer à chaque fois et, on le verra, sur des échantillons pourtant divers, le problème posé par la notion de modèle de sainteté et par les déphasages que sa réception lui fait subir. Le volume a pris le risque de réunir des études qui couvrent un arc temporel très vaste, puisque celles-ci se divisent en trois époques, à chaque fois marquées par une fracture historique : en s'ouvrant sur l'Antiquité tardive et le Moyen Âge, l'ouvrage se poursuit en évoquant la question depuis l'établissement de la « monarchie pontificale » à l'éclatement de la Chrétienté, et se referme sur l'âge de la Réforme jusqu'à la Restauration qui suit la Révolution française et ses *Martyrs de la Liberté*. Sur une quinzaine de siècles et sur des aires géographiques et culturelles diverses, l'ouvrage poursuit, dans ses objets et ses questions, l'ambition de la collection *sacro/santo* dirigée par Sofia Boesch Gajano d'ouvrir un espace à une réflexion qui appliquerait les outils de l'histoire sociale et culturelle aux formes les plus diverses de la vie religieuse[1]. Conscients de revenir sur un terrain déjà arpenté par d'autres historiens à l'occasion de travaux célèbres (P. Brown, A. Vauchez, etc.), les auteurs ont choisi de reprendre de manière oblique certaines des questions les plus connues pour leur donner un nouvel éclairage et revoir, réviser des conclusions ou des hypothèses déjà formulées. C'est le cas, par exemple, de la sainteté féminine et particulièrement de l'image de la veuve et de la vierge que plusieurs articles ont choisi de traiter : F.E. Concolino s'attaque ainsi à la question de la chasteté comme modèle d'exception destiné aux femmes entre le IVe et le Ve siècle par Jean Chrysostome et Jérôme et au rôle qu'il joue dans un processus d'homologation de l'exception des vertus à l'exceptionnelle aristocratie sociale. La veuve et la vierge reviennent bien sûr souvent dans ce livre et attestent de la permanence de ces figures de femmes dont la vie pieuse, sainte, devra trouver,

1. Voir *Luoghi sacri e spazi della santitá*, éd. S. BOESCH et L. SACRAFFIA, Rosenberg & Sellier, 1990.

à la différence des hommes, un chemin plus complexe dans les espaces que la vie sociale leur laisse en renonçant préalablement à celle-ci par la virginité consacrée ou par le choix ultérieur du veuvage définitif. K. Cooper s'interroge ainsi sur la capacité d'*exemplaritas* du modèle de la virginité présenté dans la *Passio sanctae Anastasiae* aux *mulierculae* et aux *matronae* de la Rome du Ve siècle. Car le modèle joue toujours plusieurs rôles, il est à la fois intégré dans un discours pérénétique et pose alors la question de son efficacité, mais aussi opérateur de modélisation des traits marqués d'une culture construite comme un espace sémiotique, et c'est son rôle idéologique, voire politique qu'il s'agit aussi d'éclairer (C. Frova, M. Vincent-Cassy ; M. Caffiero). L'article de S. Cabibbo consacré aux veuves dans l'Église de la Contre-Réforme est de ce point de vue très suggestif, puisqu'il montre comment s'opère la relecture du *topos* patristique pour définir une norme juridique et institutionnelle qui se donne le souci de différencier des comportements sociaux et des règles de vie modélisateurs du code de civilité de la culture tridentine. Si le modèle de la *mulier virilis* qui a su vaincre les faiblesses dues à son sexe occupe une large place dans ce recueil, Marie-Madeleine, la repentie, mais aussi la pécheresse, est étudiée par C. Velay-Vallantin qui éclaire les avatars de cette grande figure de la sainteté féminine depuis son *invention* à Marseille au XIIIe siècle jusqu'aux dispositifs disciplinaires du Refuge marseillais à la fin du XVIIe siècle, et la transformation de son rôle apostolique et pascal dans celui de la « putain repentie et bonne mère » du XIXe siècle. Citons encore une Thérèse inhabituelle, moins mystique que missionnaire (J. Bilinkoff), la relecture de la Griselda de Boccace (R. Morabito), le rôle de Zita, servante idéale de l'univers familial post-tridentin (R. Sarti). Les hommes ne sont pas oubliés dans cet ouvrage qui problématise à l'aide de deux exemples le rôle du saint militaire dans la représentation des rapports de l'Église et du pouvoir politique à l'époque mérovingienne et carolingienne (A. Barbero), et qui distingue les fonctions de l'*otium* (R. Lizzi) et de l'*ascesis* (C. Leyser) avec deux articles mettant en évidence le travail rhétorique d'élaboration de modèles à partir de matrices rhétoriques préalables. Car la sainteté est affaire de récits, de lettres, de sermons : d'autres contributions abordent de front la fabrique des modèles, le pouvoir de ces fables sur les existences communes. Les vies de saints écrivent des rôles dont les individus s'emparent pour les détourner parfois, obligeant ces mêmes modèles, dans un renversement vertigineux, à se transformer à leur tour. Mais les vies de saints font rêver aussi. Peut-être n'est-il jamais question, comme le suggère J. Dalarun, que d'« imitation allégorique » dans ce jeu alterné de miroirs, parce que sans rêver, on meurt aussi, même dans un monastère...

Sophie HOUDARD

G. DÉMIANS D'ARCHIMBAUD (dir.) : *L'oppidum de Saint-Blaise du Ve au VIIe siècle*, Documents d'Archéologie Française, n° 45, 1994, 264 p. ill.

Site emblématique du patrimoine provençal, l'oppidum de Saint-Blaise a été exploré durant près de 30 ans par H. Rolland. Ce plateau calcaire dominant les étangs en retrait du Golfe de Fos, à mi-chemin entre Arles et Marseille, constitua longtemps un site clé pour la maîtrise politique et économique de la basse Provence, ainsi qu'en témoignent l'ampleur de l'enceinte hellénistique et la densité de son occupation. Abandonné après la conquête

romaine, le plateau connaît de nouvelles installations à la fin de l'Antiquité puis au Moyen Âge.

Ce sont précisément ces réoccupations tardives que G. d'Archimbaud et le Laboratoire d'Archéologie Médiévale Méditerranéenne se sont attachés à éclairer, en affinant la chronologie et en tentant de préciser l'organisation et les fonctions de l'habitat. De cette double orientation découle l'organisation de l'ouvrage en deux volets d'inégale ampleur, l'analyse des éléments de chronologie occupant l'essentiel de l'ouvrage et constituant son apport majeur. La céramique occupe incontestablement le premier plan avec les quelques 85 000 fragments découverts dans les différents sondages, analysés par les meilleurs spécialistes de la question. La masse de l'échantillon, la finesse des observations stratigraphiques, tout autant que l'acuité de l'analyse permettent aux auteurs de proposer de sensibles mises à jour concernant la chronologie des céramiques régionales ou celles d'importation méditerranéenne. Par la richesse de la documentation et la qualité de son édition, l'étude prend rang parmi les ensembles de référence de Méditerranée occidentale, à l'égal des fouilles de la Bourse à Marseille ou de celles de Carthage.

S'il fallait s'en tenir à ces apports, il faudrait remercier l'équipe de publication de nous livrer un si précieux outil pour la datation des mobiliers et l'étude de la culture matérielle aux derniers siècles de l'Antiquité. Mais ce serait négliger l'intérêt des vestiges d'habitat et, plus encore, l'insertion de la réoccupation du site dans la problématique du peuplement en basse Provence du Ve au XIVe siècle. De l'aveu même de G. d'Archimbaud, l'enseignement des sondages demeure bien limité en regard de ce que l'on serait en droit d'exiger du site pour comprendre les structures d'habitat et le statut de l'établissement. On sent bien à plusieurs reprises le regret de n'avoir pu poursuivre et étendre l'exploration au-delà de ces sondages d'évaluation. C'est bien là le problème de la recherche programmée sur les grands habitats qui, en France, dispose rarement de moyens matériels et humains à la hauteur des exigences de la fouille. On partage donc la frustration des fouilleurs de n'avoir dégagé aucun édifice complet et d'en être réduits à de prudentes estimations sur l'organisation de l'habitat et sur son insertion dans le réseau d'occupation du sol. Et pourtant, que d'informations potentielles entrevues à Saint-Blaise, concernant la mutation des cadres de vie à la charnière de l'Antiquité finissante et du premier Moyen Âge ! Dans un cadre qui, malgré des emprunts à l'ossature urbaine hellénistique, apparaît largement ruralisé, la présence d'un artisanat du métal, et plus encore l'abondance de produits importés de fort loin, traduisent la vitalité de l'économie-monde méditerranéenne, point moribonde jusqu'à l'orée du VIIe siècle. Malgré la modestie des aménagements du quotidien, l'agglomération — c'en est une, de toute évidence, mais on voudrait mieux en percevoir les lignes de force — n'apparaît en rien coupée du monde et semble disposer de confortables revenus lui ouvrant la voie du marché. Revenus agraires ? En effet, les nombreux établissements dispersés découverts par F. Trément au pied du site attestent de la densité de l'exploitation du finage[1]. Exploitation des salines ? Les textes l'évoquent dès le Ve siècle dans la vie d'Hilaire d'Arles, qui visitait ses salines chaque dimanche. Position privilégiée pour le transit commercial ? C'est une évidence, au carrefour des voies terrestres, lagunaires et maritimes. À

1. F. Trément, *Histoire de l'occupation du sol et évolution des paysages dans le secteur des étangs de Saint-Blaise (B. du Rhône)*, thèse de doctorat, Aix-en-Provence, 1994.

travers les vicissitudes de l'habitat, on croit aussi pressentir les effets de l'arrivée des Francs et de leurs luttes internes pour le contrôle de la région, dans les années 570. C'est ensuite le déclin, lent mais irréversible, jusqu'à la désertion du site dans les premières décennies du VIIe siècle. Dans ses origines comme dans sa brièveté, la réoccupation de Saint-Blaise pose une nouvelle fois la question du perchement de l'habitat, thème récurrent de l'histoire rurale méditerranéenne. À l'évidence, il faut dissocier le perchement tardoantique du phénomène d'incastellamento médiéval, deux phénomènes séparés par un hiatus de plusieurs siècles et de nature profondément distincte. Ce perchement apparaît désormais plus restreint qu'on ne l'a longtemps pensé, les prospections systématiques réalisées par F. Trément autour de l'*oppidum* mettant l'accent sur la densité de l'habitat dispersé, fermes, hameaux ou modestes agglomérations de plaine, qu'il reste à fouiller pour comprendre le fonctionnement de l'économie rurale en ces temps de mutation.

Après une longue vacance, les textes mentionnent au Xe siècle une église Saint-Pierre, mais celle-ci est mal identifiée et l'on ignore si elle demeure isolée ou au contraire s'insère dans une nouvelle (?) bourgade. Puis c'est au XIIIe siècle la création du *Castrum Vetus*, village castral éphémère qui disparaît avant la fin du XIVe siècle. Sur ces derniers avatars, la fouille n'a livré aucune information, par suite du remaniement des niveaux superficiels, ou peut-être à cause de la localisation des sondages. On se prend ainsi à regretter, en regard des questions demeurées en suspens, que l'entreprise en soit restée à une ébauche aussi prometteuse.

Claude RAYNAUD

Médiévales 29, automne 1995, pp. 156-157

LIVRES REÇUS

George BEECH, Yves CHAUVIN, Georges PON, *Le conventum (vers 1030). Un précurseur aquitain des premières épopées* : Genève, Droz, 1995.

Maria Assunta CEPPARI RIDOLFI, Emilio JACONA, Patrizia TURRINI, *Schiave, ribaldi e signori a Siena nel Rinascimento*, preface Franco Cardini, article di Mario Ascheri : Sienne, Il Leccio (Sena vetus, argomenti senesi 3), 1994.

Le culte des saints aux IXe-XIIIe siècles, Actes du colloque tenu à Poitiers les 15-16-17 septembre 1993, dir. R. FAVREAU : Poitiers, CESCM, 1995.

Alessandro DANI, *Lo Statuto di Abbadia a Isola del 1502. Un comune rurale e le sue istituzioni tra medioevo ed età moderna*, Comune di Monteriggioni, 1994.

Agnès FINE, *Parrains, marraines, la parenté spirituelle en Europe* : Paris, Fayard, 1994.

Robert FOSSIER, *L'Occident médiéval, Ve-XIIIe siècles* : Paris, Hachette, 1995 (Hachette Supérieur, Les Fondamentaux).

Lucia GATTI éd., *Statuto di Montisi del 1494*, introduzione di Donatella Ciampoli : Sienne, Amministrazione provinciale di Siena, 1994.

Antonella GHIGNOLI éd., *Carte dell'Archivio di Stato di Siena. Abbazia di Montecelso (1071-1255)*, présentation Silio P. P. Scalfati : Sienne, Accademia senese degli Intronati (Fonti di storia senese), 1992.

Antonella GHIGNOLI éd., *Carte dell'Archivio di Stato di Siena. Opera metropolitana (1000-1200)*, présentation Silio P. P. Scalfati : Sienne, Accademia senese degli Intronati (Fonti di storia senese), 1994.

Monique GOULLET, Michel PARISSE, *Apprendre le latin médiéval. Méthode pour grands commerçants*, deuxième édition revue et corrigée, Nancy, 1995.

La grande stagione degli smalti. L'oreficeria senese dal Duecento al Quattrocento, Catalogue de l'exposition, Sienne, Palais public 1995 : Sienne, Protagon editori toscani, 1994.

Jean-Claude HOCQUET, *La métrologie historique* : Paris, PUF, 1995 (Que sais-je ?).

Le Mesnagier de Paris, éd. Georgina E. BRERETON et Janet M. FERRIER, trad. et notes Karin UELTSCHI : Paris, Livre de Poche, 1994 (Lettres Gothiques).

Massimo MONTANARI, *La faim et l'abondance. Histoire de l'alimentation en Europe* : Paris, Seuil, 1995 (Faire l'Europe).

Stefano MOSCADELLI, *L'archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena. Inventario* : Munich, Bruckmann (Italienische Forschungen, Die Kirchen von Siena, Beiheft 1), 1995.

Laurence MOULINIER, *Le manuscrit perdu à Strasbourg. Enquête sur l'œuvre scientifique de Hildegarde*, Paris-Saint-Denis : Publications de la Sorbonne-Presses Universitaires de Vincennes (Série Histoire Ancienne et Médiévale, 35), 1995.

Odile REDON, *L'espace d'une cité : Sienne et le pays siennois (XIIIe-XIVe siècles)* : Rome, École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome, 200), 1994.

Luigi SADA et Vincenzo VALENTE, *Liber de coquina. Libro della cucina del XIII secolo. Il capostipite meridionale della cucina italiana* : Bari, Puglia Grafica Sud, 1995.

Société des Historiens médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, Actes du 25e Congrès de la SHMES (Orléans, juin 1994) : Paris, Publications de la Sorbonne (Série Histoire Ancienne et Médiévale, 34), 1995.

Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et chroniques, édition établie sous la direction de Danielle RÉGNIER-BOHLER : Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1995.

Éliane THIBAULT-COMELADE, *La table médiévale des Catalans* : Montpellier, Presses du Languedoc, 1995.

Catherine VINCENT, *Introduction à l'histoire de l'Occident médiéval* : Paris, Livre de poche (Références), 1995.

GUILLAUME PELHISSON CHRONIQUE

1229 - 1244

Texte édité, traduit et annoté par Jean DUVERNOY

Guillaume Pelhisson, un dominicain de Toulouse, évoque, vers 1260, ses souvenirs des années qui ont suivi le traité de paix de 1229 entre le comte de Toulouse et le roi de France. Les Frères comptent encore plusieurs compagnons de saint Dominique ; l'évêque de Toulouse est un des leurs ; leur confrère Roland de Crémone enseigne la théologie à la nouvelle université, et c'est aussi un dominicain que le Légat a chargé d'enquêter sur les coupables d'hérésie. Le prieur et les Frères anciens y participent activement. La Ville et ses consuls voudraient que la page de l'hérésie soit enfin tournée, puisque les "hérétiques", c'est-à-dire les parfaits Cathares et les Vaudois de profession, ont été bannis, ce qui satisfait aux clauses du traité. Le conflit se déroule par étapes progressives. Du côté dominicain, ce sont des prêches agressifs, des éxécutions sommaires, des citations de personnalités consulaires. Du côté toulousain, des démarches, des procès en diffamation, des interdits et pour finir, l'expulsion des dominicains. Le tout est narré sur un ton exagérément dramatique, mais les détails concrets et la rapidité du récit soutiennent l'intérêt. la chronique se termine par la victoire de l'Inquisition et la liste des personnages importants de la ville et de la région qu'elle a condamnés jusqu'au lendemain de la prise de Montségur. Elle est suivie d'un bref récit, dû à un témoin oculaire, que l'on trouve à la suite de Pelhisson dans divers manuscrits. Ce sont les déboires de l'inquisiteur Arnaud Cathala, malmené par la foule à Albi, en 1234, alors qu'il voulait procéder à une exhumation.

16 x 24 - 136 pages

À NOS LECTEURS

Si la revue *Médiévales* vous paraît digne d'intérêt, soutenez-la en vous abonnant ou en renouvelant votre abonnement.

Bulletin d'abonnement à retourner à :

Université Paris VIII
PUV. Publication *Médiévales*
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex 02

☐ Je souscris un abonnement **à deux** numéros de *Médiévales*
n° 30, n° 31 - 1996
France : 135 F + port 30 F — 165 F
Étranger : 135 F + port 36 F — 171 F

☐ Je souscris un abonnement **à quatre** numéros de *Médiévales*
n° 30, n° 31 - 1996
n° 32, n° 33 - 1997
France : 250 F + port 60 F — 310 F
Étranger : 250 F + port 72 F — 322 F

☐ Je souhaite recevoir les numéros suivants :
Prix au numéro :
- jusqu'au n° 21 : 60 F (+ port 15 F) ; n° 16-17 : 110 F (+ port 18 F) ; n° 22-23 : 130 F (+ port 18 F)
- à partir du n° 24 : 80 F (+ port 15 F)
- à partir du n° 27 : 85 F (+ port 15 F)

Règlement par chèque uniquement à l'ordre :
Régisseur des Recettes PUV Paris 8/MED (CCP Paris 9 150 59 K)

NOM______________________ PRÉNOM______________________

Adresse____

____

Code postal______________________ Ville______________________

Date : Signature :

Achevé d'imprimer par Corlet, Imprimeur, S.A. — 14110 Condé-sur-Noireau (France)
N° d'Imprimeur : 12568 - Dépôt légal : février 1996 — *Imprimé en C.E.E.*

MÉDIÉVALES
Langue Textes Histoire

Abonnements :

Université Paris VIII – PUV *Médiévales* – 2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex 02
Tél. 33-1-49 40 67 88 – Fax 33-1-49 40 67 53

Distribution :

CID – 131, boulevard Saint-Michel – 75005 Paris
Tél. 33-1-43 54 47 15 – Fax 33-1-43 54 80 73

Diffusion :

AFPU-Diffusion – PUL – BP 199 – 59654 Villeneuve-d'Ascq Cedex – Tél. et Fax 33-20 91 03 95

Numéros parus

1 **Mass-media et Moyen Age.** (1982). Épuisé
2 **Gautier de Coinci : le texte du Miracle.** (1982). Épuisé
3 **Trajectoires du sens.** (1983)
4 **Ordres et désordres.** Études dédiées à Jacques Le Goff. (1983). Épuisé
5 **Nourritures.** (1983). Épuisé
6 **Au pays d'Arthur.** (1984). Épuisé
7 **Moyen Age, mode d'emploi.** (1984). Épuisé
8 **Le souci du corps.** (1985). Épuisé
9 **Langues.** (1985). Épuisé
10 **Moyen Age et histoire politique.** Mots, modes, symboles, structures. Avant-propos de Georges Duby. (1986). Épuisé
11 **A l'école de la lettre.** (1986)
12 **Tous les chemins mènent à Byzance.** Études dédiées à Michel Mollat. (1987)
13 **Apprendre le Moyen Age aujourd'hui.** Épuisé
14 **La culture sur le marché.** (1988)
15 **Le premier Moyen Age.** (1988)
16/17 **Plantes, mets et mots : dialogues avec A.-G. Haudricourt.** (1989)
18 **Espaces du Moyen Age.** (1990)
19 **Liens de famille. Vivre et choisir sa parenté.** (1990)
20 **Sagas et chroniques du Nord.** (1991)
21 **L'an mil : rythmes et acteurs d'une croissance.** (1991)
22/23 **Pour l'image.** (1992)
24 **La renommée.** (1993)
25 **La voix et l'écriture.** (1993)
26 **Savoirs d'anciens.** (1994)
27 **Du bon usage de la souffrance.** (1994)
28 **Le choix de la solitude.** (1995)

SOMMAIRE N° 29 AUTOMNE 1995

L'ÉTOFFE ET LE VÊTEMENT

ESSAIS ET RECHERCHES



Prix : 85 F

ISSN 0751-2708
ISBN 2-910381-26-9